



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Powroty w śmierć

Author: Józef Olejniczak

Citation style: Olejniczak Józef. (2009). Powroty w śmierć. Katowice :
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



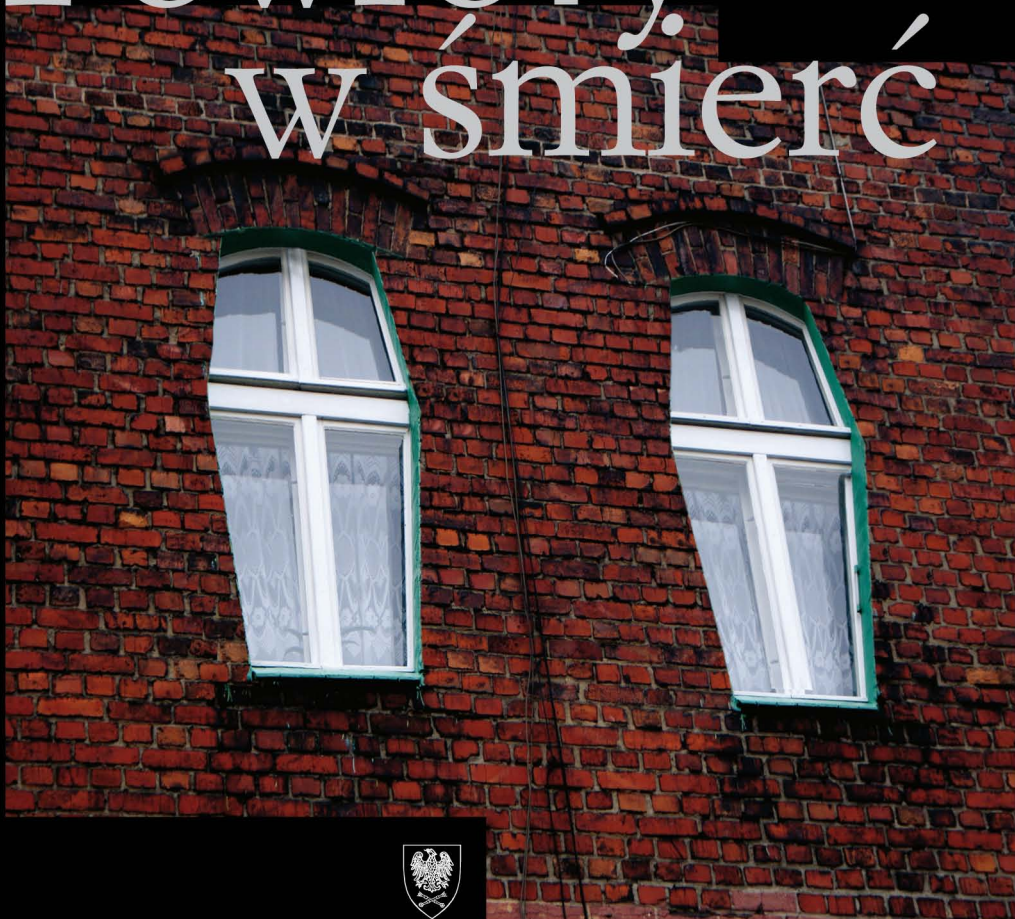
Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Józef Olejniczak

Powroty w śmierć



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  Katowice 2009



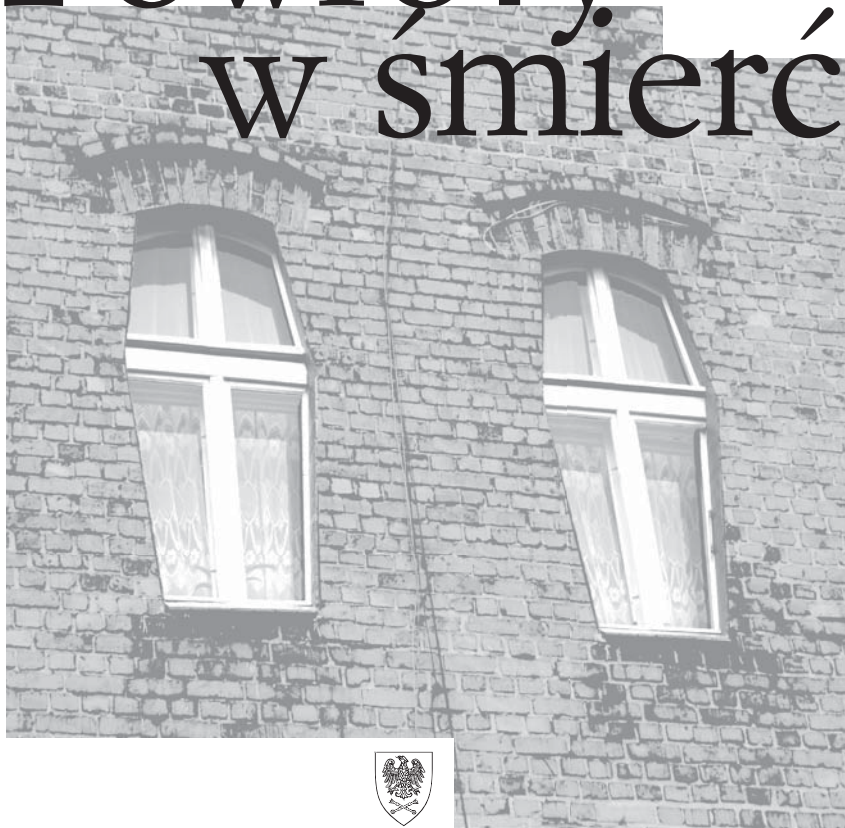
Powroty w śmierć



NR 2696

Józef Olejniczak

Powroty w śmierć



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  Katowice 2009

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Aleksander Fiut

Publikacja będzie dostępna
po wyczerpaniu nakładu
w wersji internetowej:
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

pięknej śmierci moich Rodziców i Profesora poświęcam

Spis treści

Zamiast wstępu	9
1. Powroty w śmierć	11
2. Bruno Schulz	45
3. Aleksander Wat	85
4. Józef Wittlin	125
5. Czesław Miłosz	147
6. Witold Gombrowicz	197
7. Coda	245
8. Nota bibliograficzna	251
9. Indeks nazwisk	253
10. Summary	262
11. Zusammenfassung	263

Zamiast wstępu

Parę zdań z *Dziennika* Witolda Gombrowicza, parę strof Czesława Miłosza, niepokój, z jakim niezmiennie czytam opowieści Brunona Schulza, zachwyt niezmiennie towarzyszący lekturze wierszy i proz Aleksandra Wata, esej i parę wierszy Józefa Wittlina – to literacka inspiracja tej książki, którą z niepokojem oddaję lekturze i osądowi Czytelnika. Sam będąc czytelnikiem, do Czytelnika się zwracam. Ale ta książka nie chce być pracą historycznoliteracką, krytycznoliteracką, nie konstruuje w niej żadnej teorii... Zadaję w niej pytania, nie będąc pewnym odpowiedzi, jakich udzielam. Krążę wokół paru zdań. Krążę też wokół własnego doświadczenia, własnego poczucia bliskości śmierci, której nie doświadczę. Choć zdarzyło mi się doświadczać i obserwować śmierć Innych, Bliskich, już nieobecnych, już pograżonych w nicości.

Ta książka – już nie moja – z literatury jest „zrobiona”, choć towarzyszy jej pamięć tego, jak doświadczałem Ich śmierci: moich Rodziców, mojego Mistrza, który nauczył mnie czytania literatury i odczytywania w literaturze śladów obecności człowieka. W jakimś tekście (może w wywiadzie) Profesor mówił, że celem i sensem interpretacji dzieła literackiego jest uobecnienie jakiegoś umiejscowionego w nim „ja”, jest docieranie do tego „ja”.

Gdy odeszli Rodzice, gdy zabrakło Profesora, pozostała pustka, podobnie jak w literaturze polskiej po śmierciach Schulza, Wittlina, Wata, Gombrowicza i Miłosza pozostało miejsce, którego już nikt nie zagospodaruje, nie oswoi, nie zadomowi.

1. Powroty w śmierć

Zawsze umiera się w samotności
i wszędzie pozostają ludzie pogrążeni
w rozpacz.

(Emmanuel Lévinas)

Świat szczęśliwego jest inny niż świat
nieszczęśliwego. Tak jak ze śmiercią
świat się nie zmienia, lecz kończy.

(Ludwig Wittgenstein)

Na naukę umierania jest, z definicji,
zawsze za późno.

(Vladimir Jankélévitch)

Najlepszym sposobem na oswojenie
się z myślą o śmierci jest skojarzenie
jej z rozpustą.

(Markiz de Sade)

...musimy umrzeć, aby żyć...

(Georges Bataille)

1.1.

Będę tu pisał o śmierci, choć świadomy jestem, iż „w kwestii namysłu nad śmiercią jesteśmy tak bezradni, ponieważ przez logikę życia rozumiemy się nie tylko immanentną logikę zachowania zachowującego siebie i gatunek, której płacimy trybut, lecz także wydobyłą z niej jak abstrakcję wyższego rzędu logikę, która waży byty między sobą, stawia jeden przeciw drugiemu i może dojść do poznania logicznej »prawdy« i »fałszu«, przy czym prawdziwość i fałszywość milcząco uznaje się za kategorie bytu, gdyż nie ma przejścia od bytu do niebytu”.¹ A precyzyjniej – będę pisał o podróży w kierunku śmierci, o ruchu w stronę śmierci. Nicości, która bywa osłabiana nadzieją innego bycia, jakieś formy kontynuacji,

¹ J. A m é r y: *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja. Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*. Przeł. B. B a r a n, Warszawa 2007, s. 153.

jakiejs formy obecności. Będę tu pisał o „motywie literackim”. Cudzyśłów stąd, że nie jestem przekonany, czy kategoria „motywu” jest tu dobrze użyta. Chyba nie, skoro sięgać mi przyjdzie także do wiedzy o biografii (wolałbym napisać: „egzystencji”) pisarzy, będę więc sięgał poza teksty, przekroczyć w interpretacjach ich granice. Nie umiem ich jednak czytać inaczej. Jeśli wiem, że ich powstawaniu towarzyszyło nasilające się w każdym przypadku myślenie („bezzadne”, zawsze „bezzadne”) o umieraniu, o śmierci. Jeśli wiem, że powstawały – może z wyjątkiem *Orfeusza w piekle XX wieku* – u schyłku, kresu twórczości.

Dlaczego jednak „powroty”, a nie „podróże”? Pewnie przypadek sprawił, że w dziele i egzystencji dwóch wielkich (największych?) polskich pisarzy XX wieku umieranie i śmierć połączyły się z motywem powrotu (do Europy w przypadku Witolda Gombrowicza i do Polski oraz na Litwę [*Litwa po pięćdziesięciu dwóch latach*] w przypadku Czesława Miłosza). Ale nie tylko taki jest powód. Rozważający na podstawie tradycji hebrajskiej pierwotną symbolikę Paul Ricoeur łączy symbolikę związaną z *powrotem* z symboliką *przebaczenia*: „Schemat »powrotu« (rdzeń *szub*), do którego odsyła schemat przebaczenia, tkwi u źródła wszystkich naszych idei dotyczących skruchy [...] Harmonika symbolu »powrotu« jest obszerna. Z jednej strony należy on do cyklu obrazów »drogi«; podobnie jak grzech jest »krzywą drogą«, powrót jest zawsze zawróceniem ze złej drogi”.² Być może tu odsłania się jakiś głęboki sens owych „przypadkowych” powrotów i towarzyszących im tekstów?... Bo przecież: „Z drugiej strony powrót jest powtórzeniem pierwotnych związków, odnową, i z tego tytułu często jest kojarzony z obrazami spokoju, odpoczynku przychodzącego po trudach życia”.³

Podczas powrotnej podróży do Europy transatlantykiem „Federico” Gombrowicz zapisał dwa zdania, od których nie potrafię się uwolnić. Połączył w nich dwa wielkie tematy literatury: podróż i śmierć. Stały się one początkiem tej książki, wszystkich umieszczonych w niej szkiców. Mogę więc na wstępie napisać, że niniejszej książce patronuje autor *Kosmosu* – patronuje w dwojakim znaczeniu: będzie jednym z jej bohaterów, ale też w jakimś sensie teksty innych pisarzy będą w niej czytane przez pryzmat Gombrowiczowskiej myśli. Kolokwialnie rzecz ujmując, owe dwa zdania „mieszkały z tyłu głowy”, gdy pracowałem nad kolejnymi fragmentami tej książki. Sytu-

² P. Ricoeur: *Symbolika zła*. Przeł. S. Cichowicz i M. Ochab, Warszawa 1986, s. 77.

³ Tamże, s. 78.

acja trochę taka, jak opisana w konfesji Sławomira Mrożka, przy – rzecz jasna – zachowaniu proporcji i bez cienia uzurpacji: „Witold Gombrowicz jest moją zmurą [...] bez Gombrowicza byłbym ubogi. Ale z Gombrowiczem nie jestem sobą. Nacisk Gombrowicza jest silny i kłopotliwy, ale właśnie przez to zbawienny. Bo – jeśli się chce być – wymaga równie silnego oporu. Jest to więc nacisk stwarzający”.⁴

We fragmentach *Dziennika* poprzedzających właściwy *Dziennik Transatlantyczny* zadał Gombrowicz retoryczne pytanie: „Czymże jest ta jazda, jeśli nie jazdą w śmierć?... ludzie w pewnym wieku nie powinni w ogóle się ruszać, przestrzeń zanadto związana jest z czasem, pobudzenie przestrzeni staje się prowokacją czasu, cały ten ocean jest bardziej z czasu zrobiony niż z bezmiernych dalekości, jest to przestrzeń, która nazywa się: śmierć”.⁵ Wzmocnił je zaś w tekście właściwego *Dziennika Transatlantycznego*: „Osiąganie śmierci ruchem wstecznym? (nie ufam takim »myślom«)”.⁶

Zdania Gombrowicza odczytywane poza ich macierzystymi kontekstami – tekstem *Dziennika*, biografią pisarza, historycznym momentem powstania – zaskakiwać muszą dosadnością, a także pewną prostolinijnością. Autor *Kosmosu* artykułuje w nich wprost to, co w kulturze Zachodu od jej początków jest obecne, choć silnie „przysłonięte” mitem, religią, symboliką czy obrzędem. „Wydarzenia z życia określa się na ogół bardzo prostymi słowami. – pisał Luis-Vincent Thomas – Śmierć jednak stanowi tu wyjątek i dla jej obwieszczenia chętnie używa się wymijających i uroczystych określeń: »zgasnął«, »Bóg wezwał go do siebie«, albo obrazowych określeń żargonowych: »wyciągnął kopyta« (dosł.: »potłukł swą fajkę« – przyp. tłum.), »oddął klucze...«. Na oznaczenie zgonu wielkiego wodza mówi się w Afryce, że »ziemia się rozbiła«, »runęło wielkie drzewo«”.⁷ Te określenia można rozmnażać, a zobaczymy, że wiele z nich wiązać będzie śmierć z podróżą, powrotem czy z podróżą powrotną. O obrzędzie pogrze-

⁴ Cyt za: T. Nyczek: *Wstęp. „Widzę, że się bardzo męczysz...”*. W: J. Błoński, S. Mrozek: *Listy 1963–1966 – Jan Błoński, Sławomir Mrozek*. Kraków 2004, s. 14.

⁵ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966. Dzieła tom IX*. Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 95.

⁶ Tamże, s. 105, wyróż. – J. O. W rozdziale niniejszej książki poświęconym Gombrowiczowi interpretuję fragmenty *Dziennika* relacjonujące jego powrotną podróż do Europy, tam też szczegółowo wyjaśniam określenie „właściwy *Dziennik Transatlantyczny*”.

⁷ L.-V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan, Łódź 1980, s. 52.

bowym mówimy często jako o „ostatniej drodze”, zresztą wiele elementów ceremoniału związanego z pochówkiem, a przede wszystkim formowanie się orszaku pogrzebowego ma tu swoje źródło, o czym obszernie i kompetentnie pisał w swojej monografii Philippe Ariès⁸, a w polskiej poezji w arcydzielny sposób w wierszu *Bema pamięci rapsod żałobny* utrwalił Cyprian Kamil Norwid. W najbardziej jednak dosadny sposób bezradność języka w stosunku do śmierci opisywał Ricoeur: „Rozpocznę od tego, co najbardziej abstrakcyjne, w tym sensie najłatwiejsze do powiedzenia, do wyartykułowania. [...] Najbardziej abstrakcyjne? Dwuznaczność śmierci, słowa »śmierć«. Dostrzegam trzy główne znaczenia – być może więcej? – warte wyróżnienia, gdyż ich wzajemne zachodzenie na siebie oraz wynikająca z tego niejasność budzą wielką trwogę przed śmiercią. Z tego względu myślę o tym, jak o innych sytuacjach bezładu pojęć, że samo objaśnianie ma już walor terapeutyczny”⁹.

O zmarłych mówi się, że „odeszli”, pragniemy, by po śmierci nasze szczątki „wróciły do miejsca urodzenia” – „w *Oddziale chorych na raka* (Solżenicyn) Kostogłotow mówi o więźniu, który został »zesłany na wieczność« – a nie dożywotnio – co oznacza, że jego trup nigdy nie powróci do miejsca, w którym pragnął spocząć na wieki”¹⁰, w chrześcijaństwie (ale też w niektórych kulturach pogańskich) powiada się o »wędrowce dusz«, ojciec Tesson powołuje się na prawo ewangeliczne mówiące, iż: „żeby dostąpić życia boskiego, trzeba przejść przez śmierć”¹¹; w *Złotej legendzie*, w nocie poświęconej papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu można przeczytać: „*Spiritus Astra Petit, Leti Nil Subra Nocebunt* (Dusza wędruje do gwiazd, śmierć w niczym nie zaszkodzi temu)”¹²; a na przykład w wierszu Alphonse’a Lamartine’a czytamy:

Rozmyślał o tych, którzy już o d e s z l i .
Czyś jest ich duszą, łagodna światłości?¹³

⁸ Zob. Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, gł. s. 166–169.

⁹ P. Ricoeur: *Żyć aż do śmierci oraz fragmenty*. Przeł. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 36.

¹⁰ Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć...*, s. 43.

¹¹ Cyt. za: G. Bataille: *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 223, wyróż. – J. O.

¹² Cyt. za: Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć...*, s. 210, wyróż. – J. O.

¹³ Cyt. za: tamże, s. 445, wyróż. – J. O.

zaś w znakomitej elegii Władysława Broniewskiego:

Raz jeszcze się dźwignął na boku:
– Ja muszę... tam na mnie czekają... –
I upadł w ostatnim krwotoku,
I skonał. I wrócił do kraju.¹⁴

Myślenie, mówienie, opowieść o śmierci zwykle wiązane jest z wymiarem czasu, ale jednocześnie zwykle sięga się w nim po metafory przestrzenne. Pisał o tym paradoksie Gombrowicz („przestrzeń zanadto związana jest z czasem, pobudzenie przestrzeni staje się prowokacją czasu...”¹⁵), rozważał go w znakomitym eseju Jean Améry: „Czas nie upływa, nie przebiega, nie przemija ani nie czyni nic podobnego. Takie rzeczy dzieją się w przestrzeni – widzialnej lub przynajmniej doświadczalnej dzięki wnioskowaniom. Mówiąc o czasie, korzystamy z metafor świata przestrzeni, »metafor spacyj-morficznych«, jak można by się uczenie wyrazić. Czasu raczej nie można opowiedzieć”¹⁶. O wędrówce/wędrowaniu/drodze/podróżu ku śmierci pouczają też mity i systemy religijne, kościół (*resp.* jednocześnie jako instytucja i jako nauka kościoła) zaś tworzy rodzaj zasłony, której celem jest uspokojenie (wiernych) i oswojenie śmierci: „Kościół w gruncie rzeczy uspokaja – pisał Władimir Jankélévitch – oswaja śmierć, nawet wtedy, gdy straszy wiernych ogniem piekielnym. Uspokaja w tym sensie, że mówi o zaświatach, o innym życiu, różniącym się oczywiście od życia doczesnego. W dawnych religiach przeprawiamy się przez »rzekę«, Charon przewozi nas swoją łodzią na drugi brzeg. Trafiamy na ląd nieznany, ale przecież ląd. Rozpoczynamy wielką wędrówkę, najważniejszą ze wszystkich. Opuszczamy nasz dotychczasowy świat, będziemy nieobecni najdłuższą z możliwych nieobecności, nieobecnością wieczną. To pojęcia empiryczne: »nieobecność«, »wędrówka«. Nie udajemy się na księżyc ani do najdalszych galaktyk, wyruszamy do innego świata, do zaświatów”¹⁷.

Dosadność i prostolinijność Gombrowiczowych określeń („jazda w śmierć”,

¹⁴ W. Broniewski: *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*. W: Tegoż: *Poezje zebrane*. T. 2 1926–1945. Oprac. F. Lichodziejewska, Płock–Toruń 1997, s. 70.

¹⁵ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 95.

¹⁶ J. Améry: *O starzeniu się...*, s. 26–27, wyróż. – J. O.

¹⁷ V. Jankélévitch: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*. Przeł. M. Kwatarko, Warszawa 2005, s. 84–85, wyróż. – J. O.

„osiąganie śmierci ruchem wstecznym”) kwestionuje „skandaliczność” śmierci opisywaną przez Jankélévitcha: „Dlaczego zatem czyjaś śmierć jest zawsze swego rodzaju skandalem? Dlaczego to tak zwyczajne zdarzenie budzi w tych, którzy są jego świadkami tyle zaciekawienia i strachu? Jak to jest, że od czasu, gdy pojawili się ludzie, którzy umierają, śmiertelnik nie przyzwyczał się jeszcze do tego naturalnego, a jednak zawsze przypadkowego zdarzenia? Dlaczego zawsze, gdy ktoś żywy znika z tego świata, dziwi się on tak, jakby coś podobnego zdarzyło się po raz pierwszy? I rzeczywiście jest tak, jak mówi Ionesco, że »każdy umiera pierwszy«.”¹⁸ „Skandaliczność” śmierci jako zdarzenia, mimo jej „zwyczajności” czy według formuły Hannah Arendt – „banalności”.¹⁹ Ale właśnie skandal śmierci objawia się „w” – a nie „pomimo” jej – zwyczajności i banalności. „Śmierć przeżywa się – pisał Emmanuel Lévinas – jak każde zdarzenie w życiu: tak się przeżywa złożenie ciała do ziemi, jego rozkład w zgniliznie do stanu szkieletu albo w prosektorium. Śmierć, która miała być zanikaniem życia, potwierdza to, że jest życiem w swej ogólności czystego bycia i że stanowi jego część”.²⁰

Gombrowicz, pisząc o „jeździe w śmierć” i „osiąganiu śmierci ruchem wstecznym”, *de facto* mówi: „umieram”; i nie jest w tym, co wiadomo z mitów oraz historii sztuki i literatury Zachodu, odosobniony, choć jest samotny, gdyż, jak napisał Blaise Pascal (zawsze) „umiera się samemu”²¹.

¹⁸ Tegoż: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wyb. i przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 46.

¹⁹ Tezę o „banalności zła” (i śmierci) Arendt wyartykułowała w reportażu z procesu Adolfa Eichmanna (zob. H. Arendt: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987). W liście do Gershoma Scholema pisała na ten temat: „uważam obecnie, iż zło nigdy nie jest »radykalne«, a tylko skrajne i że nie posiada ono żadnej głębi ani jakiegokolwiek demonicznego wyrazu. Może ono wypełnić i spustoszyć świat, bo rozprzestrzenia się jak grzyb porastający powierzchnię. »Urąga myśli«, jak napisałam, gdyż myśl próbuje dotrzeć na pewną głębokość, sięgnąć do korzeni, w momencie zaś, gdy zajmie się złem, jałowiej, bo dotyka nicości. Na tym polega »banalność zła«.” (Tamże, s. 397)

²⁰ E. Lévinas: *Ćwiczenie na temat Szaleństwa dnia*. W: Tegoż: *Imiona własne*. Przeł. J. Margański, Warszawa 2000, s. 178.

²¹ Por. komentarz Ariësa do słów Pascala: „Umierano zawsze publicznie. Stąd głęboki sens słów Pascala, że człowiek umiera samotny, bo w tych czasach, w znaczeniu fizycznym, w chwili śmierci nigdy nie było się samotnym. Dzisiaj ma to bardziej banalne znaczenie, bo właściwie każdy ma wszelkie szanse, że umrze w samotności szpitalnej sali.” (Ph. Ariës: *Człowiek i śmierć...*, s. 32).

Z kolei Martin Heidegger twierdził, iż: „śmierć *jest* w każdym przypadku tylko własna”²². Podobnie Ricoeur: „człowiek w agonii, sam wobec śmierci, umiera samotnie”²³. „Ludzkość ma się doskonale, mimo Auschwitz. Co się tyczy śmierci w pierwszej osobie, mojej śmierci, nie mogę o niej mówić, właśnie dlatego, że jest to moja śmierć. Zabiorę swój sekret – jeśli jest jakiś sekret – do grobu”²⁴ – dodam za Jankélévitchem. Trzeci tom *Dziennika*, ale też *Kosmos*, włączają się w „dyskurs eschatologiczny” – „Obraz losu człowieka, na którym polaryzuje się dyskurs eschatologiczny, próbujący zneutralizować bezsens śmierci: *memento mori*, wyobrażenia trupa i symbole nietrwałości skłaniały wiernych do rozmyślań nad zbawieniem wiecznym.”²⁵ Ale to przecież Gombrowicz („jadący w śmierć”, „osiągający śmierć ruchem wstecznym”) zgłosił przeciw jej nieuchronności protest najbardziej dramatyczny z możliwych: „Śmierć jest powszechna, niewyraźna, zamazująca. Ale ja? Ja w tych warunkach? Ja z moimi koniecznościami, z koniecznościami mego ja?”²⁶ Może więc Gombrowicza dyskurs o śmierci – podobnie jak innych pisarzy włączających się w ten dyskurs, o których będzie mowa w niniejszej książce – oparty jest na paradoksie, opisanym przez Jankélévitcha? „Ktoś, kto mówi: »umieram«, jest żywy, ponieważ jest przekonany, że umiera, i wskutek tego tak jak Kreteńczyk Epimenides przeczy sam sobie. Stwierdzenie »umieram« jest jeszcze mniej możliwe i bardziej sprzeczne niż stwierdzenie »jestem czysty«, *purus sum*. Można to powiedzieć o sobie tylko w czasie przeszłym lub przyszłym; w czasie

²² M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 372.

²³ P. Ricoeur: *Żyć aż do śmierci...*, s. 50.

²⁴ V. Jankélévitch: *To, co nieuchronne...*, s. 16.

²⁵ L.-V. Thomas: *Trup...*, s. 51–52.

²⁶ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 235. Fragment pochodzi z eseju *Dante*, włączonego przez pisarza do trzeciego tomu *Dziennika*. Szeroko interpretowałem go w innym miejscu. W niniejszej książce będę do tego fragmentu sięgał incydentalnie, zwykle powołując się na tezy wcześniejszego szkicu, zob. J. Olejniczak: *Splot – plotki, trupy i „rzeczy ostateczne”*. W: Tegoż: *„Kłamstwo nieprzerwane nas drąży” Cztery szkice o Gombrowiczu*. Katowice 2003, s. 115–150; zob. też interesującą interpretację tego fragmentu *Dziennika*, M. Głowiński: *Gombrowicz poprawia Dantego*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5. W tym miejscu drobne uzupełnienie tamtej interpretacji – Gombrowicz marzący o uczestnictwie w wielkim pochodzi zmarłych nie jest odległy od koncepcji Auguste’a Comte’a, sądzącego, iż „przebieg dziejów jest w coraz większej mierze określany i kierowany przez zmarłych” (Zob. M. Scheler: *Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane*. Przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994, s. 73), na co zwrócę jeszcze uwagę w innym miejscu.

teraźniejszym można powiedzieć to tylko o innych. Krótko mówiąc, pierwsza osoba dysponuje tylko pewną odmianą ułomną, pozbawioną czasu przeszłego i teraźniejszego. Ujmując rzecz bardziej szczegółowo, nie umieram nigdy tylko dla siebie: dla mnie ...śmierć nie istnieje nigdy lub też [...]: ja nigdy nie umieram, to zawsze przydarza się innym. Jak wiemy, epikurejska mądrość wnioskujeła z tego o próżności lęku przed śmiercią i o nieistnieniu pseudoproblemu, który nas gnębi. Śmierć naprawdę moja dla mnie nie istnieje, umieram tylko dla innych, nigdy dla siebie samego, tak jak z kolei jedynie mnie znana jest śmierć kogoś innego, której ten ktoś nie zna”.²⁷ I jeszcze Améry: „W ścisłym sensie jednak, jako że nikt nie jest martwy, dopóki nie umrze, nikt aktualnie nie umiera w czasie teraźniejszym. Można tylko powiedzieć, że umarł. [...] Moja śmierć, kwestia pozorną: dopóki jestem, jej nie ma, gdy ona nastąpi, mnie nie będzie”²⁸; oraz Roger Caillois: „Człowiek nie może żyć, jeśli nie chce umierać, nie może się stawiać, jeśli nie chce przestać być”.²⁹ Zaś Peter Hebblethwaite – na marginesie swojej próby skonstruowania „teologii śmierci” – zapisał: „Gdy jednak chcemy mówić o śmierci lub umieraniu, wszystko, co mamy do powiedzenia, musi być z drugiej albo trzeciej ręki. Wszelkie doświadczenie śmierci, jakie może być naszym udziałem, to doświadczenie z zewnątrz. Filozofia w tym wypadku przychodzi w pomoc zdrowemu rozsądkowi”.³⁰ I może jest tak, że mówienie/myślenie/filozofowanie/opowiadanie o śmierci, jest zawsze próbą wykluczenia własnego „ja” poza obręb śmierci? Protest Gombrowicza („ale ja?”) i jego: „umieram”/„jadę w śmierć”/„osiągam śmierć ruchem wstecznym”, cały niemal trzeci tom *Dziennika, Kosmos*, ale też i pozostałe analizowane w niniejszej książce teksty (Miłosza, Schulza, Wata, Wittlina); są próbami (zawsze kończącymi się klęską i... śmiercią)

²⁷ V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci...*, s. 73; zob. też rozważania Améryego na temat paradoksów Zenona z Elei i Bertranda Russela (J. Améry: *O starzeniu się...*, s. 25–26).

²⁸ J. Améry: *O starzeniu się...*, s. 115–116.

²⁹ R. Caillois: *Człowiek i sacrum*. Przeł. A. Tatarkiewicz i E. Burska, Warszawa 1995, s. 141.

³⁰ P. Hebblethwaite: *Czy istnieje teologia śmierci?* Przeł. H. Malewska. W: *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*. Oprac. H. Bortnowska, Kraków 1984, s. 325–326; inaczej, choć też z perspektywy chrześcijańskiej problematykę ujmuje Józef Tischner, jego „próba” bliższa jest komentowanemu w rozdziale pogłodom heideggerowskiego nurtu egzystencjalizmu oraz Lévinasowskiej „filozofii spotkania”, zob. J. Tischner: *Prolegomena chrześcijańskiej filozofii śmierci*. W: Tegoż: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992, s. 269–293.

przewyciężenia śmierci, wykluczenia się z powszechnej umieralności?... Jankélévitch: „Ktoś, kto mówi o śmierci, kto podejmuje się filozofowania na jej temat, kto o niej myśli, wyłącza się tym samym z powszechnej umieralności: zachowując się *tak jakby* (bo tego wymaga problem) śmierć go w żaden sposób nie dotyczyła, szybko zapomina o warunkowości tego »jakby«. W rzeczywistości wniosek ów jest przede wszystkim wykoncypowanym tworem żarliwej nadziei, lekkomyślności oraz fałszywej wiary i znajduje dla siebie silne dodatkowe wsparcie w nieokreśloności daty. Prawo śmierci stosuje się do wszystkich stworzeń z wyjątkiem mnie...”³¹ „Kiedy [...] myślę o śmierci, znajduję się poza nią, na zewnątrz. Jestem w obrębie śmierci ponieważ umrę, natomiast wymykam się jej, kiedy o niej myślę”.³² Autor *Tego, co nieuchronne* jest tu w sprzeczności ze zdaniem Pascala („Łatwiej znieść śmierć bez myśli o niej niż myśl o śmierci bez niebezpieczeństwa”) w następujący sposób skomentowanym przez Ariësa: „Są dwa sposoby aby o niej [śmierci – J. O.] nie myśleć: nasz, naszej technicznej cywilizacji, która odrzuca śmierć i obejmuje ją zakazem, i sposób cywilizacji tradycyjnych, który nie jest protestem, lecz niemożnością myślenia o niej intensywnie, ponieważ jest ona zbyt blisko i stanowi część życia codziennego.”³³ Z kolei Améry pisze tak: „Znajdujemy czas w starzeniu się [...] przewyciężamy go i sami przy tym wślizgniemy się do wieczności.”³⁴ Zaś Gombrowicz – „W wielkiej defiladzie wszystkich zmarłych świata nie rozpoznałbym nikogo prócz Wielkich. Lubię arytmetykę, ona ustawia mnie jakoś wobec zagadnień. Ilu ludzi wymiera dziennie? Dwieście, trzysta tysięcy? Codziennie armia cała, ze dwadzieścia dywizji, idzie do grobu. Nie znam, nie wiem, nie jestem au courant... nic... nic... wszystko poza mną. Dyskrekcja śmierci (ale i dyskrekcja choroby)!”³⁵ – zdaje

³¹ V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci...*, s. 49.

³² Tegoż: *To, co nieuchronne...*, s. 45.

³³ Ph. Ariës: *Człowiek i śmierć...*, s. 35.

³⁴ J. Améry: *O starzeniu się...*, s. 32.

³⁵ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 234; na dyskrekcję śmierci zwraca też uwagę Aleksander Wat, w *Dzienniku bez samogłosek* na przykład pisał: „*Sein zum Tod*, ale sama śmierć jest tu [w San Francisco – J. O.] nieobecna, niewidzialna, usuwa się ją dyskretnie – nie widziałem to jeszcze ani jednego pogrzebu, przypomnij sobie te nieomal codzienne pogrzeby na głównej ulicy Taorminy czy Nervi, skośne czarne pasy na drzewiach, dumę płaczek i głównych żałobników w starych społeczeństwach i zwłaszcza pozostałych w nieutulonym żalu.” – A. Wat: *Dziennik bez samogłosek. Pisma zebrane 3*. Oprac. K. i P. Pietrychowice, Warszawa 2001, s. 206.

się zbliżać do pozytywistycznej koncepcji Auguste'a Comte'a.³⁶ Ale też w tym proteście Gombrowicz przemieszcza zjawisko śmierci własnej do dyskursu historiograficznego, do bycia-w-historii i „śmierci w historii”, czyli połączył śmierć z problemem reprezentacji. Pisał Ricoeur: „Śmierć zatem przenika się z reprezentacją jako operacją historiograficzną. Śmierć oznacza, by tak rzec, nieobecność w historii. Nieobecność w dyskursie historiograficznym. Na pierwszy rzut oka przedstawianie przeszłości jako królestwa zmarłych jakby skazuje historię na odczytywanie jej jako teatru cieni poruszanych przez tych, którzy jeszcze żyją z wyrokami śmierci w zawieszeniu. Pozostaje jedno wyjście: uznać operację historiograficzną za pisemny ekwiwalent społecznego rytuału złożenia do grobu, pochówku.”³⁷ W tym kontekście protest Gombrowicza jest skierowany przeciwko „nieobecności w historii”, jest zgłoszeniem uczestnictwa w „teatrze cieni”, choć ciągle (inna nie jest możliwa) z perspektywy „tych, którzy jeszcze żyją z wyrokami śmierci w zawieszeniu”.

Zdania Gombrowicza („jazda w śmierć”, „osiąganie śmierci ruchem wstecznym”) odsyłają też do mrocznej metaforyki związanej ze śmiercią samobójczą, „dobrowolną śmiercią”. „Śmierć, z którą musimy żyć, gdy się starzejemy, która rośnie w nas i daje się odczuć jako *angor* [łac. – duszenie, dławienie, trwoga, obawa, melancholia – J. O.] lub zagraża nam od zewnątrz jako terror, ta śmierć ulega tu uchyleniu. – pisał Améry – Słowo »uchylenie« ma ten sam metaforycznie mroczny charakter, jak gdyby brzmiało inaczej, na przykład, że *uciekamy* w śmierć. Dokąd uciekamy? Donikąd. Podejmujemy podróż, by nie przybyć do żadnego wyobrażalnego punktu. A z czym zrywamy w sobie? Słowa zawodzą, muszą zawodzić, gdyż »śmierć jest niczym, nicością, marnością«...”³⁸

Witold Gombrowicz do Europy podróżował w 1963 roku, bardzo już chory, umarł w 1969 roku. Czesław Miłosz *Orfeusza i Eurydykę* opublikował w 2002 roku, zmarł w roku 2004. Swoje umieranie Aleksander Wat rozpoczął w 1940 roku, zakończyło się ono w roku 1967. *Sanatorium pod Klepsydrą* wydał Bruno Schulz w 1938 roku, zginął tragicznie w roku 1942. *Orfeusza w piekle XX wieku* Józef Wittlin pisał w latach 1930–1942, *Mój Lwów*

³⁶ Por. V. Jankélévitch: *To, co nieuchronne...*, s. 87–88.

³⁷ P. Ricoeur: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margañski, Kraków 2006, s. 486, wyróż. – J. O.

³⁸ J. Améry: *O starzeniu się...*, s. 147.

w 1940, *Pisma pośmiertne* (!) w 1962, wiersze *Osobiste*, *Ścisłe osobiste*, *Poeta emigracyjny* i *Postscriptum do mojego życia między 1968 a 1975 rokiem*, poeta wyjechał z Polski w 1938 roku, zmarł w 1976 („unieważnieniem zmaży oraz skalanego są wygnanie i śmierć”³⁹ – pisał Ricoeur). „Jednym słowem – zwrócił uwagę Jankélévitch – człowiek dotknięty nieszczęściem zaczyna od tego momentu traktować śmierć *na poważnie*.”?...⁴⁰

1.2.

Śmierci i towarzyszącego jej zwykle cierpienia i bólu nie można się nauczyć. Do cierpienia i bólu można się co najwyżej „przyzwyczaić”, „oswoić je”⁴¹. Tajemnicę śmierci – jeśli jest w niej jakaś tajemnica⁴² – każdy zabiera ze sobą. Jeśli ją odkrywa, jeśli w chwili śmierci osiąga o niej pełnię wiedzy, to ta wiedza pozostanie poza komunikacją i referencją. Nie można opowiedzieć w czasie teraźniejszym lub przeszłym o śmierci w pierwszej osobie. Wykluczają to opozycje istnienie – nicość, bycie – nie-bycie, ciągłość – nieciągłość. Śmierć jest przerwaniem ciągłości, jest zdarzeniem, które zawsze „ja” zaskakuje, ale jednocześnie jest zdarzeniem banalnym, powszechnym. Choć Georges Bataille zdaje się ten porządek odwracać: „dla nas, istot nieciągłych, śmierć ma znaczenie ciągłości bytu: rozmnażanie prowadzi do nieciągłości istot, zarazem jednak łączy się ze sprawą ich ciągłości, czyli jest ściśle ze śmiercią związane. Mówiąc o rozmnażaniu i śmierci, spróbuję ukazać tożsamość bytów i śmierci – obie są jednakowo fascynujące, a fascynacja nimi włada erotyzmem”⁴³. Mimo powszechności śmierci, zawsze towarzyszy jej jednak strach/przerażenie/lęk/groza/trwoga/bojaźń. Źródłem owego strachu/przerażenia/lęku/grozy/trwogi/bojaźni jest skończoność, to – jak pisał Jankélévitch – „choroba *a priori*” każdego człowieka⁴⁴, choć Ariès początków „wielkiej trwogi przed śmiercią” doszukuje się dopiero w XIX wieku⁴⁵, a Max Scheler, pisząc o „intuicyjnej pewności śmierci”,

³⁹ P. Ricoeur: *Symbolika zła...*, s. 41, wyróż. – J. O.

⁴⁰ V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci...*, s. 55.

⁴¹ Por. Tegoż: *To, co nieuchronne...*, s. 74–75.

⁴² „Śmierć nie kryje w sobie żadnego sekretu, dlatego właśnie jest tajemnicą. Tej tajemnicy nie spowija żaden mrok, pojawia się w pełnym świetle, tak jak tajemnica niewinności. Sytuuje się w samym fakcie istnienia, a więc zjawisku przejrzystym.” (Tamże, s. 33).

⁴³ G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 17, por. też s. 85.

⁴⁴ V. Jankélévitch: *To, co nieuchronne...*, s. 23–24.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 23–24; Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć...*, s. 395–397 („Odkrywając [dziewiętnastowieczni lekarze – J. O.] seks i śmierć pod niezwykleymi i dzikimi formami,

zwraca uwagę, iż „Strach przed śmiercią – jedno z największych źródeł cierpienia człowieka [...] – jest u ludzi pierwotnych niemal całkowicie przezwyciężony”.⁴⁶ Ale źródłem lęku przed śmiercią jest też – jak określił to Edgar Morin – „lęk przed rozkładem zwłok”, który „nie jest niczym innym niż strachem przed stratą indywidualności”.⁴⁷ Strach/przerażenie/lęk/groza/trwoga/bojaźń rozważane przez filozofów – Sokratesa („Sokrates całe popołudnie dyskutuje o śmierci ze swoimi przyjaciółmi, a w końcu umiera: świadomość nie ratuje przed śmiercią.”⁴⁸), Pascala, Kierkegaarda, Comte’a, Schelera, Sartre’a, Camusa, Amèry’ego, Heideggera, Schopenhauera, Bataille’a, Jankélévitcha, Lévinasa, Blanchota... Choć przecież już Epikur i Prodikos pytali: „Jak mogę obawiać się śmierci? Gdy ja jestem, nie ma śmierci, a gdy jest śmierć, nie ma mnie”⁴⁹, w podobny sposób porządek życia i śmierci (lęku przed istnieniem i lęku przed śmiercią) odwrócił, powołując się na rozstrzygnięcia Lévinasa, Blanchot. Zrezygnuję z komentarza na rzecz dłuższego fragmentu, wskazując w ten sposób na jedno z istotniejszych źródeł myśli stojącej „przed” interpretacjami, które pojawią się w niniejszej książce: „śmierć jest możliwością człowieka, jego szansa; to dzięki niej mamy przed sobą przyszłość spełnionego świata; śmierć jest największą nadzieją ludzi, ich jedyną nadzieją bycia ludźmi. Oto dlaczego istnienie jest ich jedynym prawdziwym lękiem, jak to pokazał Lévinas. Istnienie przeraża ich nie z powodu śmierci, która mogłaby położyć kres istnienia, ale ponieważ wyklucza śmierć, ponieważ pod śmiercią jest ono ciągle tutaj – obecność w głębi nieobecności, nieubłagany dzień, nad którym wstają i kładą się wszystkie dni. I umieranie, bez wątpienia jest naszą troską. Ale dlaczego? Ponieważ to właśnie my, którzy umieramy, porzucamy świat i śmierć. Taki jest paradoks ostatniej godziny. Śmierć pracuje z nami w świecie; moc, która humanizuje naturę, która podnosi istnienie do godności bytu, jest w nas, jako nasza część najbardziej ludzka; umarła tylko w świecie, człowiek zna ją tylko dlatego, że jest człowiekiem, a jest człowiekiem tylko dlatego, że jest przyszłą śmiercią.

które potępiają z głębokim przekonaniem i powagą; te formy to samotny grzech i marzenia senne. W obu przypadkach wyczuwamy u tych światłych ludzi nauki lęk: lęk przed seksem [...], i lęk prze śmiercią, lęk prawdziwy.” – s. 395).

⁴⁶ M. Scheler: *Cierpienie...*, s. 90, 23.

⁴⁷ Zob. E. Morin: *Antropologia śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska...*, s. 81–86.

⁴⁸ V. Jankélévitch: *To, co nieuchronne...*, s. 44.

⁴⁹ Cyt. za: M. Scheler: *Cierpienie...*, s. 86.

Ale umrzeć to rozbić świat; to stracić człowieka, unicestwić byt; a więc to także utracić śmierć, utracić to, co w niej i dla mnie czyniło z niej śmierć. Póki żyję, jestem człowiekiem śmiertelnym, ale kiedy umieram, przestaję być człowiekiem, przestaję także być śmiertelny, a śmierć, która się zapowiada, przeraża mnie, ponieważ widzę ją taką, jaka jest: już nie śmierć, ale niemożność śmierci. Z tej niemożności śmierci niektóre religie uczyniły nieśmiertelność. To znaczy, że starały się »uczłowieczyć« sam ten fakt, który oznacza: »Przestaję być człowiekiem«.⁵⁰

Marzenie o nieśmiertelności lub marzenia o innej formie bycia po śmierci towarzyszą człowiekowi od zawsze, są próbą oswojenia śmierci, są próbą pomniejszenia strachu/przerażenia/lęku/grozy/trwogi/bojaźni przed nicością⁵¹. Marzenia te znajdują swoje artykulacje w systemach religijnych, ideologicznych, w micie, w obrzędzie, w poezji. „Do czasu, który przyniósł rozwój nauk ścisłych, ludzie wierzyli w kontynuację życia po śmierci. – pisał Ariès – Wiara w kontynuację tworzy wspólne podłoże wszystkich religii starożytnych i chrystianizmu. Chrystianizm przejął na własne konto tradycyjne poglądy zdrowego rozsądku i filozofów stoickich na stopniową degradację fizyczną człowieka, poczynając od chwili narodzin; zdanie: »Rodząc się zaczynamy umierać i koniec zaczyna się od początku« (Manilius) jest komunałem, który równie często odnajdujemy u świętego Bernarda, jak u Bérulle’a czy Montaigne’a. Przejął również bardzo starą wiarę w życie w świecie podziemnym, smutnym i szarym, oraz nowszą, mniej popularną i bardziej rygorystyczną ideę osądu moralnego. A wreszcie przyswoił sobie nadzieje religii zbawienia, uzależniając zbawienie człowieka od Chrystusa, od Wcielenia i Odkupienia. I tak w chrystianizmie paulińskim życie jest śmiercią w grzechu, a śmierć fizycz-

⁵⁰ M. Blanchot: *Literatura i prawo do śmierci*. W: Tegoż: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 42–43, wyróż. – J. O.

⁵¹ Według Ariès’a śmierć od tysięcy lat była „oswojona”, dopiero współczesna „cywilizacja techniczna” spowodowała, iż śmierć stała się „dzika”, zob. Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć...*, s. 19–41, gł.: „Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy już wymówić jej imienia. Dlatego, kiedy tę śmierć, z którą człowiek był spoufalcony, nazywamy oswojoną, nie chcemy przez to powiedzieć, że niegdyś była dzika, a następnie ją oswojono. Przeciwnie, chcemy powiedzieć, że dzisiaj stała się dzika, choć przedtem taka nie była. Najstarsza śmierć była oswojona.” (s. 41)

na jest wejściem w życie wieczne”.⁵² „Jesteśmy istotami nieciągłymi – pisał Bataille – osobnikami umierającymi samotnie u kresu niepojętej przygody, ale tęsknimy za utraconą ciągłością”.⁵³ Marzenia, tęsknoty, stawały się niezbywalnym elementem wiary i nadziei, rozrastały się w kulturze w coraz bardziej szczegółowe opowieści/opowiadania⁵⁴, nawet w systemy religijne, które z kolei dążyły do wyrażenia niewyraźnego lub wyrażać miały niewyraźne – nicość. Materialnym znakiem, przedmiotem, nicości pozostaje w przestrzeni życia trup: „Trup nie jest niczym, ale ten trup, ten przedmiot, jest opatrzony znakiem n i c . Dla nas, pozostałych przy życiu, ten trup, którego rychły rozkład nam zagraża, nie odpowiada żadnym oczekiwaniom, jakie żywiłimy w stosunku do leżącego przed nami człowieka za jego życia, odpowiada za to pewnej obawie: toteż ten przedmiot jest czymś mniej niż nic, czymś gorszym niż n i c . [...] Trup, który zastępuje żywego człowieka, jest niczym; nic namacalnego nie budzi w nas obiektywnie obrzydzenia, mamy tylko poczucie pustki, od której robi nam się słabo”.⁵⁵ Takie jest źródło mitów o krainach idealnych, w których

⁵² Tamże, s. 103; zob. też R. C a i l l o i s: *Człowiek i sacrum...*, gl. s. 107–140 – Caillouis opisuje różne formy obrzędowe artykulacji marzenia o nieśmiertelności oraz kontaktowania się z zaświatami.

⁵³ G. B a t a i l l e: *Erotyzm...*, s. 18, wyróż. – J. O.

⁵⁴ „Opowiadania” w rozumieniu Rolanda Barthesa, zob. *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*. Przeł. W. B ł o Ń s k a. W: *Narratologia*. Red. M. G ł o w i Ń s k i, Gdańsk 2004, gl. s. 13–16. Zmienność i stopniowe „uszczegółowianie” się opowiadań o życiu po śmierci świetnie ilustruje następujący fragment z monografii Ariësa: „W Homerowym Hadesie nie było natomiast ani ogrodu, ani kwiatów, nie ma tam również (przynajmniej w Hadesie z XI księgi *Odysei*) mąk, które później, w *Eneidzie*, zapowiadają piekło chrześcijan. Większa różnica zachodzi pomiędzy światami podziemnymi Homera i Wergiliusza a najstarszymi przedstawieniami zaświatów chrześcijańskich. Dante i ludzie średniowiecza zdawali sobie z tego sprawę.” (P. h. A r i è s: *Człowiek i śmierć...*, s. 38). O ewolucji ikonografii dotyczącej Sądu Ostatecznego zob. tamże, s. 104–116.

⁵⁵ G. B a t a i l l e: *Erotyzm...*, s. 62–63. Na marginesie zacytowanego fragmentu warto może zwrócić uwagę, że w twórczości Gombrowicza, poza złamaniem zakazu mówienia o śmierci własnej w pierwszej osobie czasu teraźniejszego („umieram”), o czym już pisałem, przekroczony jest też zakaz mówienia wprost o trupie, na przykład w opowiadaniach *Bieśiada u hrabiny Kotlubaj* i *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*. O motywie trupa w twórczości autora *Ferdydurke* już pisałem, zob. J. O l e j n i c z a k: *Gombrowicz i trupy*. W: *Szukanie głosu Gombrowicza. Wybór referatów i wypowiedzi z czterech edycji Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego (1993–1999)*. Red. D. K o ł a n o, Radom 2002, s. 90–101. Elementów przekroczenia zakazu można też doszukiwać się w hymnach Józefa Wittlina (*Grzebanie wroga*, *Hymn o łyżce zupy*), do których wracam w rozdziale poświęconym twórczości autora *Soli ziemi*.

człowiek przebywa po śmierci, takie jest źródło utopii, takie jest w końcu źródło mitów o przekroczeniu granicy świata żywych, zejściu do podziemi Hadesu, przekroczenia bram Tartaru, wędrówek po kręgach czyśćcowych i piekielnych, przepłynięcia Styksu, niezmiennie „podszyte” nadzieją powrotu do świata żywych lub co najmniej jakiejś formy kontynuacji życia po śmierci, jakiejś formy „dalszego życia”. I tu paradoksy kolejne: „Pierwszym warunkiem dalszego życia po śmierci jest sama śmierć. Pierwszym warunkiem możliwej wiary w dalsze życie jest przewyciężenie (*Aufhebung*) sił wypierających ideę śmierci poza normalny popęd życiowy [...] Wszystko, co przeciwdziała owym siłom, pozwala idei śmierci ponownie ukazać się samej i automatycznie Słowa »dalsze życie duchowo-cieleśnej osoby« uzyskują pewien sens dopiero *w obliczu fenomenu śmierci*, w obliczu egzystencji i nieuchronności losu wszystkiego, co żyje”⁵⁶; „Chcemy dotrzeć do zaświatów, nie przechodząc przez próg, trzymając się grzecznie tego świata. Nie możemy pojąć ani wyobrazić sobie niczego innego inaczej niż w granicach naszego życia, poza którymi – wydaje się – wszystko znika. Bo ze śmiercią zaczyna się niepojęte, z którym nie mamy odwagi się zmierzyć. Ale to niepojęte jest ekspresją naszej niemocy: wiemy, że nasza śmierć niczego nie wymazuje, że całość bytu pozostaje nietknięta, ale nie możemy sobie przedstawić ciągłości całości bytu, skoro my umieramy, skoro coś w nas umiera. Nie akceptujemy granic bytu, który umiera w nas. Chcemy za wszelką cenę te granice przekroczyć, a jednocześnie utrzymać”⁵⁷. Jeśli jednak nawet Bataille daje *jakąś* nadzieję, jak daje ją transgresja, przekroczenie granicy – poza granicą jest przecież jakieś *coś*; jeśli nawet *jakąś* nadzieję daje Heidegger („bycie-ku-śmierci”); złudzeń nadziei pozbawia Améry: „Czy jednak życie nie jest byciem ku śmierci i czy właśnie dlatego, że czas musi przynieść śmierć i że w tym uwidacznia się jego czysta temporalność, właściwym wymiarem człowieka nie jest przyszłość jako czas? Jest i nie jest, a w tym tak i nie, które stanowi odpowiedź na to pytanie, »nie« waży silniej niż »tak«. Czekanie na śmierć i dlatego bycie w czasie – to nie wystarczy. [...] Tam [...], gdzie jako cel oczekiwania wkracza do gry śmierć, tam gdzie, dla starzejącego się ta śmierć jako spodziewana nabiera z dnia na dzień więcej realności i marnieją w jej obliczu nagrody z innych oczekiwań, tam nie powinno się już mówić o czasie-w-przyszłość. Oczekiwana przez nas śmierć nie jest bowiem czymś. Jest negacją wszelkiego czegoś. Czekanie

⁵⁶ M. Scheler: *Cierpienie...*, s. 105–106.

⁵⁷ G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 137–138.

na nią nie jest byciem-ku-niej, gdyż jest ona niczym. Śmierć nie ratuje nam przyszłości jako wymiaru czasowego. Przeciwnie: [...] śmierć znosi sens wszelkiej przyszłości. [...] W pełni zgadza się [»piszący te słowa« – J. O.] z Jeanem Rostandem, który tyleż prosto, co wnikliwie stwierdził: »Sądzę, że kiedy przepadamy, to na zawsze, i nie wstajemy potem znowu jak zamordowani aktorzy w teatrze«. Kto odrzucił biomorficzną i mityczną nadzieję na dalsze życie poza granicą śmierci, nie będzie mógł jednak zaprzestać prób myślenia o swojej śmierci z góry skazanych na niepowodzenie. Wprawdzie Freud słusznie stwierdził, że »w podświadomości każdy z nas [jest] przekonany o swojej nieśmiertelności« – i to jak chcieliśmy uważać nie z racji »stworzeniowego« trzymania się życia, lecz raczej wskutek niemożności pomyślenia własnej śmierci – jednak przekonanie to jest słabe, równie chwiejne jak nadzieja na dalsze życie tych, którzy nazywają siebie wierzącymi w Boga”.⁵⁸ Mimo wszystko, te przestrogi, mity i religie jednak dają otuchę. Jednak człowiek od zawsze marzy o (jakiejs!) krainie wiecznej szczęśliwości, o jakiejś formie bycia po śmierci, bycia-po-byciu. W kulturze Zachodu najsilniej odwieczne marzenie o przekroczeniu granicy życia i śmierci oraz dotarciu do zaświatów i ich poznaniu przekształcają w opowieści mit orficki oraz – w chrześcijaństwie – nadzieja zbawienia, ponownego spotkania w czasie Sądu Ostatecznego i osiągnięcia w raju wiecznej szczęśliwości. „Dlaczego jednak mit wskutek swego rozszczepienia przybiera kształt opowiadania? – pytał Ricoeur – Ważną teraz rzeczą jest zrozumienie, dlaczego przykładowy wzorzec, w którym uczestniczą mit oraz rytuał, sam przybiera wzorzec dramatu. Otóż skoro ostatecznym elementem znaczącym każdego mitu jest on sam w formie dramatu, to opowiadania, w jakich rozczłonkowuje się świadomość mityczna, same są utkane ze »zdarzeń« i z »postaci«. [...] Pełnię wyznaczaną symbolicznie przez mit doprowadza się do skutku, traci i odbudowuje zawsze w bólach i w męce”.⁵⁹ Tym, któremu dane było wędrować przez kręgi piekła i czyścica, by dotrzeć raju był Dante Alighieri, przez zaświaty wędrowali Dionizos i Orfeusz. Pamiętam przestrogę Ricoeura, że – „Mit nie próbuje już niczego wyjaśniać” – pamiętam jednak też i to, że: „w ogromnym zakresie pomaga w dociekaniu i rozumieniu, a to dzięki swej [...] funkcji symbolicznej, czyli dzięki posiadanej władzy odkrywania, odsłania więzi łączące człowieka z *sacrum*”.⁶⁰ *Nicość*

⁵⁸ J. A m é r y: *O starzeniu się...*, s. 36, 120.

⁵⁹ P. R i c o e u r: *Symbolika zła...*, s. 161.

⁶⁰ Tamże, s. 9.

czyhająca za progiem śmierci jest *tajemnicą* (jeśli ze śmiercią związana jest jakaś tajemnica, przypominam), jej opis przekracza granice języka, wprowadza w przestrzeń niewyraźną, w sferę *sacrum*. „Oczywiście kultura, która nie wypracowała idei bycia, nie posiada również pojęcia nicości, może mieć wszakże symbolikę negatywności – przez chybienie celu, zboczenie z drogi, bunt, zagubienie”.⁶¹ – dodam za Ricoeurem.

Podróż (powrót) w śmierć, tęsknota pisarzy, by opowiedzieć o zaświatach, by je przekroczyć. Tęsknota literatury, którą wyprzedziła poezja, poprzedzona przez mit, który trwa... Tęsknota, że śmierć cokolwiek rozwiąże... Lévinas tę ciągłość i prawidłowość dostrzegł w trakcie analizy *Szaleństwa dnia* Blanchota, gdy przywołał tragedie Williama Szekspira, zakorzonego w Homerze: „W śmierci nie ma żadnego rozwiązania. Trupy zaścieniające finałową scenę tragedii Szekspirowskiej nie rozładowują ontologicznej atmosfery. Tą opowieść o życiu w podziemiu, jakie następuje po śmierci, podejmuje we współczesności, lecz zgodnie z własnym prawdziwym okropieństwem, opowieść o odwiedzinach Ulissesa w Hadesie”.⁶²

1.3.

Poeta i muzyk, najślawniejszy według mitu, gdyż – „Apollo podarował mu lirę, a muzy nauczyły go grać na niej, tak że nie tylko czarował dzikie zwierzęta, ale nawet drzewa i skały zmuszał do poruszenia się zgodnie z dźwiękiem jego muzyki”⁶³ – Orfeusz zstąpił do Hadesu z nadzieją wyprowadzenia stamtąd swojej żony Eurydyki, która zginęła ukąszona przez węża, gdy uciekała przed zamierzającym ją zgwałcić Aristajosem. Opowieści o przygodach doświadczonych przez Orfeusza w trakcie jego wędrówki po podziemnym świecie różnią się w szczegółach, wiarygodną rekonstrukcję ich całości znaleźć można w *Mitach greckich* Roberta Gravesa: „[Orfeusz – J. O.] Skorzystał z wyjścia znajdującego się w pobliżu Aornon w Tesprotynie i znalazłszy się na miejscu, nie tylko oczarował swą smutną muzyką przewoźnika Charona, psa Cerbera i trzech sędziów zmarłych, ale nawet na czas pewien zawiesił męczarnie potępionych. Podbił również serce okrutnego Hadesa i uzyskał od niego pozwolenie wyprowadzenia Eurydyki na ziemię. Hades postawił tylko jeden warunek, a mianowicie, że Orfeusz się nie obejrzy, dopóki Eurydyka nie znajdzie się na ziemi. Eurydyka szła za

⁶¹ Tamże, s. 72.

⁶² E. L é v i n a s: *Ćwiczenie na temat Szaleństwa dnia...*, s. 179–180.

⁶³ R. G r a v e s: *Mity greckie*. Przeł. H. K r z e c z k o w s k i, Warszawa 1982, s. 109.

Orfeuszem przez mroczne korytarze, prowadzona dźwiękami jego liry, on zaś obejrzał się dopiero wtedy, gdy dotarł na światło dzienne, w ten sposób stracił ją na zawsze”.⁶⁴ Późniejsze losy Orfeusza, nie będą mnie w niniejszej książce interesowały, dla porządku jednak warto może je przypomnieć, gdyż nie jest jasne, czy właśnie one, a nie wyprawa po Eurydykę, stały się źródłem kultu orfickiego. Został on zabity przez menady, namówione do zbrodni przez Dionizosa, urażonego tym, że Orfeusz nie oddał mu należnej czci, gdy dokonał najazdu na Trację oraz tym, iż w swojej świątyni nauczał: „że Helios, którego nazywał Apollinem, jest największym z bogów”.⁶⁵ Jednak Orfeusz nie był jedynym ze świata mitów, który poważił się na przekroczenie granicy życia i śmierci z nadzieją powrotu. Przed Orfeuszem także Odyseusz pragnął spotkać się ze zmarłą matką, a Eneasza chciał uściskać ducha swego ojca. „Doświadczenie Orfeusza – konkluduje Barbara Tomalak – jawi się [...] jako przejaw praktyk starych jak ludzkość. I może tylko cel wyprawy do Hadesu wyróżnia Orfeusza spośród wielu innych, którzy podobnie jak on przekroczyli bramy pomiędzy światami. A jednak starożytni opowiadają kilka historii o herosach, którzy odwiedzili państwo zmarłych, aby zabrać stamtąd coś lub kogoś. Herakles wyprowadził z podziemia Tezeusza, który był więźniem Hadesa, gdyż do spółki ze swym przyjacielem Pejritoosem próbowali porwać Persefonę. Herakles porwał też z Hadesu Kerberosa i zawłókł go na dwór Erysteusza, któremu służył, po czym puścił bestię wolno. Była to jego dwunasta praca. Niektóre przekazy sugerują, że Herakles wyzwolił z państwa zmarłych cierpiącego tam tytana Prometeusza, zabijając nękającego go orła i pośrednicząc w uzyskaniu dla niego nieśmiertelności od centaura Chirona. Dionizos zszedł do Hadesu po swoją matkę, Semele. Orfeusz zszedł po swą żonę Eurydykę. Ale jej nie odzyskał, w przeciwieństwie do tych swoich poprzedników, którym się powiodło”.⁶⁶ Sens wyprawy Orfeusza ma charakter dialektyczny, z jednej strony jest to podróż, której celem jest próba odzyskania utraconej duszy, ale z drugiej – ta podróż jest próbą przekroczenia granicy życia i śmierci, próbą „wtajemniczenia w misteria śmierci”.⁶⁷ Podróż, p o d r ó ż w z a ś w i a t y ,

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ B. Tomalak: *Orfeusz i Eurydyka – inny wymiar*. „Świat i Słowo. Filologia – nauki społeczne – filozofia – teologia. Czytanie Miłosza”. Bielsko Biala 2006, nr 1(6), s. 196–197.

⁶⁷ Por. tamże, s. 200. Tomalak rozstrzyga, powołując się na interpretację Kerényi’a, iż pierwsza wykładnia mitu (podróż – próba odzyskania utraconej duszy) jest wcześniejsza

a więc podróż, której najistotniejszym fragmentem jest przekroczenie granicy życia i śmierci, jest elementem mitu orfickiego. Ta właśnie podróż, jak wskazuje tradycja, spowodowała, iż Orfeusz zaczął być w kulturze Zachodu traktowany jako inicjator misterii dionizyjskich, jednak Karl Kerényi zwrócił uwagę, że: „W odróżnieniu od religii dionizyjskiej, jej mitu i kultu, powiązanie mitu orfickiego z pismem, służącym jego utrwaleniu, było czymś znamionym. Religia dionizyjska posiadała własną, tkwiącą w niej immanentnie »filozofię« (»dialektykę«), inną, niż literatura orficzna rozpoczynająca się od podróży Orfeusza w świecie podziemnym. W takich podróżach, odbywanych przez ludzi śmiertelnych (nie przez bogów, jak Dionizos), tkwią załóżkowo co najmniej rudymenty psychologii i filozofii moralnej – nauka o nieśmiertelności duszy i karaniu występków. Mówić tu trzeba już nie o »immanentnej filozofii«, jak w przypadku »dialektyki« religii dionizyjskiej, lecz o światopoglądzie przedfilozoficznym”.⁶⁸ A w innym miejscu, powołując się na badania Waltera F. Otto, zauważa: „Otto powołuje się na ludową mądrość (»Tam, gdzie budzi się życie, i śmierć blisko«), aby wyjaśnić stopień się w Dionizosie pełni życia z potęgą śmierci, poprzez tę jedność zaś – dionizyjski szal”.⁶⁹ Ale przecież w podróży Orfeusza, pomijając nawet jej inspirujące znaczenie w stosunku do misterii dionizyjskich, spotykają się także dwa sprzeczne pierwiastki – miłość i śmierć, Eros i Tanatos, rozkosz i cierpienie, winobranie

i ma charakter folklorystyczny, natomiast druga (wtajemniczenie w misterium śmierci) – późniejsza i ma charakter „przedfilozoficzny”. Nie sądzę, by te ustalenia wnosily do rozumienia mitu i sposobu jego recepcji w kulturze Zachodu cokolwiek istotnego. Jestem przekonany, że obie płaszczyzny – „folklorystyczna” (chętnie nazwałbym ją „sentymentalną”) i „przedfilozoficzna” („tanatologiczna”) w każdej wersji mitu i w każdym jego akcie recepcji współwystępują i zawsze, jak Tomalak określiła to za Barthesem, „delektują się starciem obu rozumień”. Zawsze, a nie tylko na użytek jednego tekstu (w tym przypadku poematu Miłosa Orfeusz i Eurydyka).

⁶⁸ K. Kerényi: *Dionizos: archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 203; gdy Kerényi pisze o „dialektyce” tkwiącej immanentnie w micie dionizyjskim, chodzi mu zapewne o dialektykę *zoé* i *bios* (gr.) – życiem jako czymś nieskończonym i życiem jako ograniczonością (zob. tamże, s. 13; 15-20). „Życie [w rozumieniu Kreteńczyków, a potem Greków – J. O.] realizuje się – pisał Kerényi – tylko jako dziedziczność, toteż mieści w sobie zarodek nieskończoności w czasie.” (tamże) Tak rozumiana religia dionizyjska konstituuje marzenie o nieśmiertelności, mit dionizyjski jest w ten sposób archetypiczny w stosunku do wszystkich innych wyobrażeń marzenia o przekroczeniu granicy między życiem i śmiercią.

⁶⁹ Tamże, s. 118, wyróż. – J. O.

(święta radości) i obrzędy żałobne⁷⁰. Pamiętać jednak należy o przestrodze płynącej z subtelnej analizy dokonanej przez Ricoeura („Mit nie próbuje już niczego wyjaśniać”). W „archaicznej” wersji religii orfickiej, a nie jest ona jednoznaczna ze zrekonstruowaną w niniejszym szkicu za pośrednictwem Gravesa „opowieścią mityczną drugiego stopnia” o Orfeuszu-poecie, tkwi co prawda załączek rozdziału duszy i ciała, źródło cielesnego marzenia o nieśmiertelności, opowieści o duszy pokutującej, cierpiącej i wygnanej za winy oraz nadziei zbawienia; to jednak opowieść o Orfeuszu nie była źródłem religii orfickiej, był nią mit o Dionizosie rozszarpanym i pożartym przez Tytanów⁷¹. Jest przecież tak – jak wynika z analiz struktury mitu dokonanych przez Claude’a Lévi-Straussa – że: „Nie istnieje wersja»prawdziwa« [mitu – J. O.], której inne byłyby kopiami bądź zniekształconymi odbiciami. Wszystkie wersje należą do mitu”⁷². Platon, jak neoplatonicy, w wielu miejscach komentujący pojęcia związane z religią orficką w *Kratylosie* pisał w sposób najbardziej precyzyjny: „To nade wszystko orficy, tak mi się wydaje, wprowadzili to miano, powodowani myślą, że dusza odpokutowuje swe winy, które karę na nią ściągnęły, i że dla zamknięcia, by ją *upilnować* (σωζῆται), ma to ciało, które przedstawia, jakby więzienie; jest więc ono zgodnie ze swoją nazwą *soma* (więzieniem) duszy, dopóki nie zapłaci ona za swe winy”⁷³. W niniejszej książce interesować mnie będzie Orfeusz jako bohater mitycznej opowieści i sama fabuła tejsze opowieści, bo taka – jak się zdaje – jest płaszczyzna odniesień do mitu orfickiego we współczesnej literaturze, co wszelako nie zwalnia z obowiązku, by – gdzie będzie to potrzebne – nie sygnalizować, że te dwudziestowieczne odwołania bywają zakorzenione głębiej.

To jest mit o tym, że ceną zapłaconą przez Orfeusza za namiętność jest śmierć Orfeusza-poety, unicestwienie jego dzieła. Ale śmierć – zstąpienie do piekieł daje jednocześnie poecie szansę przeniknięcia Tajemnicy, Niewyrażalnego, przy czym relacja (poetycka) z „tamtej” strony (z perspektywy piekła) – nawet jeśli jest możliwa – nigdy nie będzie dostępna „tu”

⁷⁰ Por. tamże, s. 68–69. („Najdawniejszy w literaturze europejskiej obraz winobrania ma rysy żałobne. Otóż Homer takim obrazem każe Hefajstosowi ozdobić tarczę Achilleusza. Winnicę otaczają doły grobowe i ploty; pośród nich jedyna ścieżka prowadzi do krzewów winorośli.” – s. 68)

⁷¹ Zob. P. Ricoeur: *Symbolika zła...*, s. 264–289.

⁷² C. Lévi-Strauss: *Antropologia strukturalna*. Przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 197.

⁷³ Platon: *Kratylos*. 400 c; cyt. za: P. Ricoeur: *Symbolika zła...*, s. 268.

(w perspektywie ziemskiej). Orfeusz, mając nadzieję powrotu, odwraca się jednak do Eurydyki (musiał się odwrócić, bowiem namiętność była sensem jego wędrówki) i doznaje śmierci po raz drugi. I tu pojawia się paradoks – gest (ruch) odwrócenia się Orfeusza staje się „ruchem” zapewniającym mu nieśmiertelność. W tym micie śmierć Orfeusza staje się jakby „zmartwychwstaniem” Orfeusza-poety, przywraca dziełu poetyckiemu Orfeusza podmiotowość, jest przeniknięciem tajemnicy sztuki poetyckiej. Pisał Blanchot: „Pisanie zaczyna się ze spojrzeniem Orfeusza. Jest ono ruchem pragnienia niweczącym przeznaczenie i troskę o pieśń, ruchem, który dzięki tej natchnionej i beztroskiej decyzji osiąga początek, czyniąc z pieśni ofiarę. By zstąpić do tego punktu, Orfeusz musiał posiadać moc sztuki. Oznacza to: pisze się tylko wtedy, gdy osiąga się moment, do którego dotrzeć można tylko w przestrzeni otwartej przez ruch pisania. Pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy. W tej sprzeczności mieści się istota pisania, trudność doświadczenia i skok natchnienia”.⁷⁴ Mit orficki jest w ujęciu Blanchota – *nota bene* jednego z najważniejszych prekursorów „poststrukturalnego” literaturoznawstwa, ciągle jeszcze słabo funkcjonującego i docenionego w polskiej literackiej świadomości – mitem o cenie jaką poeta płaci za dokonane dzieło: ceną tą jest śmierć poety⁷⁵. Jego „orfickie” eseje miałyby może charakter wyjątku, byłyby może rodzajem

⁷⁴ M. Blanchot: *Spojrzenie Orfeusza*. Przeł. M. P. Markowski, „Literatura na świecie” 1996, nr 10 (303), s. 42; zob. też wykładnię eseju Blanchota dokonaną przez Lévinasa: E. Lévinas: *Spojrzenie poety*. W: Tegoż: *Imiona własne...*, s. 141–154; o związkach myśli Blanchota i Lévinasa zob. M. P. Markowski: *Maurice Blanchot: fascynacja zewnętrżnością*. W: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*. Red. P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 41–50, w tym tekście zob. też interesującą interpretację eseju Blanchota *Spojrzenie Orfeusza*. Esej *Spojrzenie poety* został przez Blanchota opublikowany w 1947 roku, do paradoksu („pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy”) wrócił on osiem lat później w eseju *Literatura i prawo do śmierci*, gdzie komentował m. in. heglowską koncepcję pisarza i literatury: „Od pierwszego kroku – mówi mniej więcej Hegel – chcącego pisać powstrzymuje sprzeczność: aby pisać, potrzebny mu jest talent. Ale dary same w sobie są niczym. Póki bowiem pisarz nie usiądzie przy biurku i nie napisze książki, nie jest pisarzem i nie wie, czy ma zdolności, by nim zostać. Jego talent ujawnia się dopiero w tym, co napisane, ale jednocześnie niezbędny mu jest, aby pisać.” [M. Blanchot: *Literatura i prawo do śmierci...*, s. 9].

⁷⁵ Zob. interesującą analizę opozycji Erosa i Tanatosa w pracach Blanchota: Ł. P. Wróbel: *L'Amour et la mort*. Między retoryką Erosa a erotyką Tanatosa. W: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna...*, s. 163–184; książka, w której zamieszczony jest artykuł Wróbla jest bardzo istotną próbą przełamania nieobecności Blanchota w polskiej świadomości humanistycznej.

interesującego, ale jednak marginesu literatury i literaturoznawstwa, gdyby nie równoległa czasowo frekwencja motywu orfickiego (w podobny sposób rozumianego!) w literaturze, najistotniejsze moim zdaniem z jego polskich realizacji znaleźć można w twórczości Wittlina, Wata i Miłosza, do których wróćę w następnych rozdziałach tej książki.

Orfeusz w interpretacji Blanchota to nie tylko kwintesencja poety, a jego podróż w zaświaty to nie tylko synonim sztuki poetyckiej, jak przecież mīt zaadaptowała kultura literacka Zachodu, by wspomnieć chociażby wiersz Juliusza Słowackiego (*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*), poezję Rainera Marii Rilkego czy *Orfeusza w piekle XX wieku* Wittlina – do tego eseju wracam w rozdziale poświęconym autorowi *Soli ziemi*. Z mojego punktu widzenia ważny jest wiersz Słowackiego, który bodaj jako pierwszy w polskiej poezji w Orfeuszu-patronie poetów dostrzegł w nim także natchnienie i szaleństwo jako korzenie sztuki poetyckiej oraz że naturalnym, genetycznym niejako, losem (przeznaczeniem) poety jest przekraczanie granic świata i zaświatów oraz samotność:

Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz.
 Mówią mi, abym wyrzekł się rozumu,
 A będę latał niebem – jak Perseusz,
 A piękność... z wody najbielszego szumu
 Przy bladym rózju jutrzeńki... wytryśnie
 I da mi... otchnąć się... płomieniem... gorę...
 Tam Parnas... coraz coś w ciemnościach błysnie
 I tę... srebrzystych oliw białą korę
 Ubiera w złote pancerze. – O jędze,
 Jeśli jesteście w tym lesie czerwone
 Płomieniskami... pokażcie mi przędzę
 Żywota... jeśli pasmo uprzedzone
 Z łez mych – boleści – targań się samotnych,
 Epileptycznych skoków mego serca –
 Bliskie już końca...⁷⁶

To jest nowoczesna wykładnia mitu! Co najmniej zapowiedź takiej wykładni, której zwieńczenie znaleźć można w pracach Blanchota i w jakimś sensie w eseju Wittlina. W Orfeuszu dostrzega on także – przede wszystkim! – wykładnię kondycji podmiotu, „ja”. Zarówno w sensie

⁷⁶ J. Słowacki: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 247.

uniwersalnym, jako docieranie do sensu/głębi/tajemnicy (mam świadomość wewnętrznej sprzeczności traktowanych tu tautologicznie pojęć) egzystencji, zawsze rozdartej między greckimi *zoé* i *bios*, marzeniem o nieskończoności i doświadczeniem czasowości; jak i w znaczeniu węższym, jako podmiotu literackiego, jako – dodam – samounicestwiającego się podmiotu literackiego. „Mit grecki mówi: nie można stworzyć dzieła, jeśli bezmiernego doświadczenia głębi – doświadczenia, które Grecy uznawali za konieczne dla dzieła, doświadczenia, w którym dzieło staje się odporne na brak miary – nie szuka się dla niego samego. Głębia nie ukazuje się wprost, objawia się jedynie kryjąc w dziele. Bezlitosna i rozstrzygająca odpowiedź. Mit pokazuje jednak także i to, że przeznaczeniem Orfeusza nie jest podporządkowanie się temu prawu: Orfeusz, odwracając się do Eurydyki, niweczy dzieło, dzieło natychmiast obraca się w nicość a Eurydyka powraca w mrok; istota nocy, pod jego spojrzeniem, ukazuje swą nieistotność”.⁷⁷ Noc, „istota nocy”, znaczą u Blanchota tyle, co przestrzeń śmierci, ale śmierci widzianej, wyobrażanej z perspektywy dnia. Orfeusz sięga głębiej, pragnie: „dostrzec w nocy to, co ona ukrywa – inną noc, skrytość, która się pojawia”.⁷⁸ Odwraca się do Eurydyki, bo musiał się odwrócić (co już było tu parokrotnie powtórzone), ale odwraca się też dlatego, że: „gdyby na nią nie patrzył, nie przyciągnąłby jej, i to z pewnością on – nie ona – jest w tym spojrzeniu nieobecny, nie mniej martwy niż ona, uśmiercony nie przez tę łagodną śmierć z tego świata, która jest spoczynkiem, milczeniem i kresem, lecz przez tę inną śmierć, śmierć bez końca, doświadczenie nieobecności końca”.⁷⁹ Czymże jest tedy przestrzeń ku której w poszukiwaniu Eurydyki wędruje Orfeusz? Dokąd, ku „czemu” zmierza Dante, „dokąd” wraca Gombrowicz, podróżuje bohater Schulza, a więc *de facto* sam Schulz, wędrują Wat, Wittlin, Miłosz?... „Piekło zdaje się dzielić Orfeusza od Eurydyki, lecz jeśli piekło to tylko przestrzeń rozproszenia, czyni przecież Orfeusza tym, ku któremu pod niewidzialną zasłoną, niby cień, zbliża się samo rozdzielenie i rozproszenie. To jeden z niewątpliwych aspektów mitu. Kto podąża za Orfeuszem do piekieł? Absolut odległości, odstęp zawsze odwrócony. Czyż to Eurydyka? Pytanie takie zmienia Eurydykę w puste miejsce, a niepodobieństwo w bezsilność. To nie Eurydyka, o ile to jest Orfeusz, i o ile jest on jeszcze władcym słowem, które pragnie

⁷⁷ Tamże, s. 36–37.

⁷⁸ Tamże, s. 37.

⁷⁹ Tamże.

uchwycić nieuchwytnie i uruchomić głębię namiętności. To jednak tylko złudzenie, błahość, nierzeczywistość, bo to jest puste, rozpaczliwe i okrutnie puste.”⁸⁰

1.4.

Dante w *Boskiej Komедii* zmaterializował ową „przestrzeń rozproszenia”. „Zmaterializował”, choć badacze *Boskiej Komедii* zgodnie podkreślają, że w dantejskim opisie Czyśćca i Piekła krzyżują się ze sobą trzy konwencje – wizyjna, alegoryczna i realistyczna⁸¹, a „materializacja” dotyczyć może tylko jednej spośród nich – realistycznej. Przekraczając granicę życia i śmierci i uzupełniając niejako chrześcijański obraz wszechświata o *Purgatorio*, Dante ustanowił jednocześnie granicę między wiekami średnimi a nowymi czasami: „[Dante – J. O.] Pojedynczy człowiek, samotny człowiek stanął twarzą w twarz z całym tysiącleciem i przekształcił cały ów świat historii. [...] Średniowiecze zostało tu przekroczone – lecz także, rzecz jasna, i cała periodyzacja krótkowzrocznej nauki historii.”⁸²; „Wstawiennictwo żywych można było zaakceptować tylko zakładając, że zmarłych nie wydawano od razu na męki piekła. Zgodzono się wówczas i, jak się wydaje, Grzegorz Wielki odegrał ważną rolę w ukształtowaniu tego poglądu, że *non valde mali* (nie całkiem źli) i *non valde boni* (nie całkiem dobrzy) skazani byli po śmierci na ogień, ale nie był to jeszcze ogień wiecznej męki, lecz ogień oczyszczenia (*purgatio*): jest to pojęcie i określenie czyśćca, ale w epoce Grzegorza Wielkiego i Izydora z Sewilli nie mógł on jeszcze mieć sprecyzowanej postaci, jaką przypisywała mu teologia XIII–XIV wieku oraz Dante. Jeszcze w początkach wieku XVII preambuły testamentów znają tylko dwór niebieski i piekło, a dopiero w połowie tego stulecia wchodzi w użycie wyraz »czyściec«. Aż do katechizacji obozu potrydenckiego i wbrew wielu stuleciom teologii trzymano się starej alternatywy: piekło albo raj”.⁸³ W kulturze chrześcijańskiej poemat Dantego, opowieść o wędrówce poety w zaświaty w poszukiwaniu ukochanej Beatrycze, odegrała podobną rolę, jaką w świecie starożytnym odegrała opowieść o Orfeuszu. Choć wśród ba-

⁸⁰ M. Blanchot: *Orfeusz, Don Juan, Tristan*. Przeł. W. Błońska. „Literatura na świecie” 1996, nr 10, s. 50.

⁸¹ Por. K. Morawski: *Wstęp*. W: Dante Alighieri: *Boska Komedia (wybór)*. Przeł. E. Porębowicz, Wrocław 1986, gl. s. LXX–LXXII, LXXXIII–CIV.

⁸² E. R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 388.

⁸³ Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć...*, s. 155–156; zob. też: s. 302, 454.

daczy *Boskiej Komedii* stanowisko o bezpośrednim wpływie tradycji orficznej na jej kształt nie znalazło szerszego uzasadnienia, a jego autor (Konrad Burdach): „zwraca uwagę na fakt, że trudno domyślić się, jaką drogą orfizm mógł dotrzeć do Dantego, być może przez pisma Ojców Kościoła, a także za pośrednictwem obrazów i napisów na grobowcach”⁸⁴; to jednak recepcja Dantego w literaturze Zachodu wskazuje, że hipoteza o podobnej funkcji mitów o wędrowcy Orfeusza i Dantego w starożytności i w nowożytności zdaje się mieć całkiem solidne podstawy. Dante-bohater *Boskiej Komedii*, podobnie jak Orfeusz, stali się też w kulturze Zachodu kwintesencją, metonimią poety, o czym przekonuje chociażby dokonana przez Ernsta Roberta Curtiusa analiza wątków „autotematycznych” w *Boskiej Komedii*⁸⁵. Sam Dante zresztą zasygnalizował związek z Orfeuszem w swoim dziele: „Idąc za Wergiliuszowym pomysłem umieszczenia »pobożnych poetów« (*pii vates et Phoebos digna locuiti*) w Elizjum oraz wyróżnienia między nimi Orfeusza i Musaeusa [...], ukazał »świetną szkołę« (*la bella scuola*) poetów starożytnych”.⁸⁶ W literaturze polskiej najwybitniejsze „ślady” obecności Dantego znaleźć można w twórczości Słowackiego (gł. *Anhelli, Poema Piasta Dantyszka*), Adama Mickiewicza (gł. *Widzenie księdza Piotra* z III części *Dziadów*), Zygmunta Krasińskiego (*Nie-Boska Komedia*), Teodora Parnickiego (*Tylko Beatrycze*), Stanisława Vincenza (eseje) i Gombrowicza (*Ferdynurke* i *Dziennik*)⁸⁷. W odniesieniu do tego ostatniego mity Orfeusza i Dantego zdają się być wyjątkowo bliskie, co zdają się poświadczać tezy dyskusji między Krzysztofem Kłosińskim a Leszkiem Zwierzyńskim⁸⁸.

Możnaby napisać – gdyby nie debiutancki zbiór opowiadań (*Pamiętnik z okresu dojrzewania*) z 1933 roku – że dzieło Gombrowicza rozpoczyna się od Dantego. Aluzja w pierwszym rozdziale *Ferdynurke* (1937 r.) „W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten, co

⁸⁴ K. Morawski: *Wstęp...*, s. LXXV.

⁸⁵ Zob. E. R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze...*, s. 333–340, 362.

⁸⁶ Tamże, s. 369.

⁸⁷ Na temat recepcji Dantego w Polsce zob.: S. P. Koczorowski: *Bibliografia dantesca in Polonia*. Kraków 1921; W. Preisner: *Dante i jego dzieła w Polsce*. Toruń 1957; K. Morawski: *Dante w Polsce*. „Życie i Myśl” 1965, nr 3–4; *Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej* UŚ. Red. J. Olejniczak, Katowice 1996 (gł. szkice M. Szargota, M. Piechoty, A. Tramer, A. Nawareckiego, W. Wójcika, I. Gielaty i D. Heck).

⁸⁸ Zob. *Po Dantem...*, s. 155–156

gorsza, był z i e l o n y.”⁸⁹ do pierwszych wersów *Piekle* z poematu Dantego: „W życia wędrowce, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak nieomylniej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu.”⁹⁰ jest aż nadto jednoznaczna. A nie jest to przecież jedyny ślad obecności *Boskiej Komedii* w *Ferdydurce*, bo takimi są także elementy kompozycji powieści: Józio wędruje, a dokładniej „ucieka” z t r z e c h przestrzeni społecznych: szkoły, stacji u Młodziaków, majątku Hurleckich, ma swoich „przewodników” – Pimkę, Miętusa, Zosię; w czasie ostatniej „ucieczki” Józio mówi: „Sam tylko jestem z Zosią – i z pupą, jak gdyby na nieboskłonie zamarłą w trwaniu absolutnym, promienną i promieniejącą, infantylną i infantylnizującą, zamkniętą, zatopioną, spotęgowaną w sobie i zenitalną w zastygłej kulminacji...”⁹¹, co zdaje się być echem obrazów z *Boskiej Komedii*, w której wędrowce Dantego, Wergilego i Beatrycze zwykle towarzyszą nad nimi gwiazdy, księżyc, słońce lub fantastyczne zjawiska, z zasady będące alegoriami lub symbolami skodyfikowanymi i utrwalonymi w tradycji chrześcijańskiej. Można by też napisać – gdyby nie finałowe fragmenty drugiego wydania III tomu *Dziennika* ze słynną rozprawą z uniwersytetem („Im mądrzej, tym głupiej!”) i fragmenty napisane po 1966 roku, opublikowane w formie książkowej niedawno, a prędzej w paryskiej „Kulturze” – że dzieło Gombrowicza kończy się Dantem⁹². Ale Gombrowicz, jak to Gombrowicz, choć – jak będę przekonywał w poświęconym mu w niniejszej książce rozdziale – od powrotu do Europy jest już pisarzem „śmiertelnie poważnym”, rozpoczyna od kpiny, żartu, skandalu, prowokacji. Cytuje tercynę z *Boskiej Komedii* – napis znajdujący się na bramie wiodącej do Piekle. W przekładzie Edwarda Porębowicza: „Przeze mnie droga w miasto utrapienia, / Przeze mnie droga w wiekiuste męki, / Przeze mnie droga w naród zatracenia”⁹³: „Przeze mnie droga do smętnej krainy / Przeze mnie droga do wiecznej żałoby / Przeze mnie droga w plemię zatraconych »Smętna kraina« on pisze... O piekle? Nic lepszego

⁸⁹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke. Pisma zebrane tom II*. Oprac. W. Bolecki, Kraków 2007, s. 6.

⁹⁰ Dante Alighieri: *Boska Komedia (wybór)*..., s. 3.

⁹¹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*..., s. 241.

⁹² Chodzi o esej *Sur Dante*, opublikowany po polsku w „Kulturze” w 1966 roku i dołączony do III tomu *Dziennika*, jako rozdział XVIII, dopiero w edycji Instytutu Literackiego *Dzieła zebranych* z 1971 roku (w pierwszej, autorskiej edycji z 1966 roku III tom kończył się na rozdziale XVII), a opublikowany też po francusku w 1968 roku; w polskim wydaniu zob.: W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966*..., s. 227–240.

⁹³ Dante Alighieri: *Boska Komedia*..., s. 16.

nie mógł wymyślić? Niemrawe to i zwyczajne... zanadto »z życia«... Ja bym dziś lepiej to powiedział! »Meta«! Piekło jest przede wszystkim metafizyczne! Mówiąc o piekle trzeba dobierać słów wewnętrznie sprzecznych, żeby w nich zawarł się element Niewyraźnego. Zamiast więc »Przeze mnie droga do smętnej krainy« napiszmy coś w tym rodzaju: *Przeze mnie droga do krainy, która / Bezdena, wiecznie otchłań swoją goni* Lepiej! O ileż głębsze takie piekło, zapadające się we własną głębię...⁹⁴ Jakoś to współbrzmi z frazami z Bataille'a, którego myśl *nota bene* zdaje się w wielu punktach bliska Gombrowiczowi⁹⁵ – „Jakże śmieszne w porównaniu z tym wydają się obrazy piekła na portalach kościołów! Piekło to słabe wyobrażenie Boga, które niechcący Bóg nam o sobie daje.”⁹⁶ oraz ze wspomnieniem jeszcze jednego – według określenia Tomasa Venclovy – „Obrazoburcy”⁹⁷ – „Nie umiem tego zupełnie odcyfrować, przypomnieć tego, ale to było tak konkretne, tak zmysłowe, jakbym w tej celi miał diabła, sufit zdarty i nad tym Bóg. I to z bardzo pospolitych ludowych ikonografii. Ja nie wiem. Boga nie widziałem, bo Bóg właściwie i Mojżeszowi się nie pokazał, oślepia, ale widziałem, że Bóg ma – teraz to mówię – ma brodę. Bóg z ikonografii. A diabeł absolutnie z kopytkami. To widziałem. Dziwna noc, bardzo dziwna, całą noc nie spałem. Co to był za śmiech?”⁹⁸ Czyżby więc języki, jakimi posługuje się człowiek, są zbyt ułomnym i niewystarczającym narzędziem dla wyrażenia śmierci?: „nawet język nie jest odpowiednim narzędziem, by wyrazić śmierć. Wszystkie pojęcia, którymi się posługujemy, są pojęciami empirycznymi: Zaświaty – świat inny, to znaczy bardzo odmienny od naszego, ale przecież świat; życie pośmiertne – inne życie, ale zawsze życie. Jak z tego wybrnąć? Język – swoimi przedrostkami, przyrostkami: transformacja, transmutacja, metamorfoza itd. – wyraża tę zmianę za pomocą pojęć empirycznych, przedstawia przejście od jednego do drugiego, choć przecież nie mamy do czynienia z przejściem, lecz z nieskończonością. To

⁹⁴ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 227.

⁹⁵ Na temat zbieżności Gombrowicza i Bataille'a szerzej piszę w rozdziale poświęconym *Dziennikowi transatlantyckiemu i Kosmosowi* w niniejszej książce.

⁹⁶ G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 263,

⁹⁷ Swoją monografię twórczości Wata Venclova zatytułował *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast* [pol. *Aleksander Wat. Obrazoburca*], zob. T. Venclova: *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*. New Haven and London 1996; polskie tłumaczenie – Tegoż: *Aleksander Wat. Obrazoburca*. Przeł. J. Gościłicki, Kraków 2000.

⁹⁸ A. Wat: *Mój wiek. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. I–II*. Oprac. L. Ciołkowska, Londyn 1981, s. II/207.

okno, które nie wychodzi na nic. Myśl znosi samą siebie, sama się niszczy, zaprzepaszcza, kiedy usiłuje to sobie przedstawić, myśl bowiem jest podobna do percepcji. [...] Myślenie o nicości jest [...] nicością myśli”.⁹⁹

Gombrowicz określa Dantego jako „pielgrzyma”, w dramatycznym finale eseju *Dante* pyta: „Wytlumacz, pielgrzymie, jak do ciebie się przedostać?”¹⁰⁰ Słowo „pielgrzym” odsyła do kogoś „wędrującego do miejsc kultu”, do „wędrowki do miejsc kultu”¹⁰¹. Słowo skrywa więc głęboki sens, jest w nim i Dionizos, i Orfeusz, i Dante, i „jazda w śmierć”, i „osiąganie śmierci ruchem wstecznym”, i tytułowe w tej książce „powroty w śmierć”. Jeśli przypomnieć zdania wygłoszone przez Kłosińskiego w czasie dyskusji na temat związków Dantego z Gombrowiczem – „Dante jest figuracją jego [Gombrowicza – J. O.] własnego losu, jest wcieleniem tego, co go czeka poza egzystencją. I cała dramaturgia tego tekstu polega według mnie na tym, że właściwie funta kłaków nie warty...”¹⁰², to można *Sur Dante* interpretować także jako próbę obrony przed spotkaniem z nicością, której nie sposób przecież myśleć. „Powrót w śmierć” nabiera tu heroicznego egzystencjalnego znaczenia.

⁹⁹ V. Jankélévitch: *To, co nieuchronne...*, s. 85.

¹⁰⁰ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 240.

¹⁰¹ *Słownik języka polskiego. Tom drugi*. Red. M. Szymczak, Warszawa 1984, s. 650.

¹⁰² *Po Dantem...*, s. 156–157, wyróż. – J. O.; na marginesie warto wspomnieć, że w dyskusji między Aleksandrem Nawareckim a Krzysztofem Kłosińskim pojawił się też interesujący wątek „obecności” w eseju Gombrowicza myśli Michela Foucaulta (*Słowa i rzeczy*) oraz Barthesa (*Eseje krytyczne*), a dokładniej ich refeleksji na temat historii i historiografii, co w lekturze „późnego” Gombrowicza ma moim zdaniem znaczenie zasadnicze: uprawnia z jednej strony interpretację z perspektywy humanistyki postrukturalnej i ponowoczesnej (tak stało się np. w następujących pracach: M. P. Markowski: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004; J-P. Salgas: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Przeł. J. M. Kłoczowski, Warszawa 2004; E. Graczyk: *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*. Gdańsk 2004; O. Köhl: *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Przeł. K. Niewrzęda i M. Tarnogórska, Kraków 2005; K. Uniłowski: *Granice nowoczesności. Polska proza i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006; Grymasy Gombrowicza. *W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*. Red. E. Płonkowska-Ziarek, przeł. J. Margański, Kraków 2001), a z drugiej usprawiedliwia traktowanie tego być może najwybitniejszego polskiego pisarza modernistycznego jako zapowiedź postmodernizmu. (Zob. *Po Dantem...*, s. 158–159) Do problemu stosunku do historii i historiografii w dziele Gombrowicza powracam w poświęconym mu w niniejszej książce rozdziale.

1.5.

Heidegger w *Byciu i czasie* zanotował zdania, które w moim przekonaniu w najbardziej precyzyjny sposób wprowadzają w ten aspekt zjawiska śmierci, jaki chciałbym przypomnieć w tej części rozdziału. Nie brzmi to dobrze z paru powodów – chcę przywołać niewielkie cytaty z jednej z paru najważniejszych książek filozoficznych XX wieku bez troski o jej zakorzenienie w tradycji myśli Zachodu i bez troski o rangę „ontologii fundamentalnej” Heideggera, choć ze świadomością przełomowej, by nie napisać „rewolucyjnej” roli, jaką odegrała w filozofii – i szerzej – kulturze Zachodu. I dalej: wybiorę z systemu myśli Heideggera zaledwie jeden aspekt, co usprawiedliwia tylko do pewnego stopnia pragmatyka niniejszych wstępnych uwag. „Wstępnych”, bo pełnią one przecież, bo chcą pełnić, w niniejszej książce funkcję rodzaju wprowadzenia do lektury paru tekstów, jaką proponuję w jej następnych rozdziałach. Ignorancja jest elementem literaturoznawczej interpretacji, każdej interpretacji, jeśli tylko ta interpretacja chce sięgać do sensów ukrytych w tekście, a nie tych, które tekst eksponuje, narzuca niejako interpretatorowi. Precyzyjnie ujął istotę interpretacji Michał Paweł Markowski w swoim komentarzu do filozofii Friedricha Nietzschego: „Na tym polegał Nietzscheański perspektywizm: świat, w którym żyjemy, jest jednorodny, to znaczy składa się wprawdzie z różnych perspektyw, ale nie ma poza nimi żadnej innej płaszczyzny, z której można by owe konkurujące perspektywy oceniać. Sąd moralny jest tylko sądem wydanym z określonego punktu widzenia, sens jest sensem częściowym, wprowadzonym w rzeczy pod określonym kątem. Innymi słowy: s k a z a n i j e s t e ś m y n a i n t e r p r e t a c j e, bo zanurzeni jesteśmy w pozorności tego (i nie tylko tego) świata. Interpretacja jednak nie jest ostatnim słowem. Interpretacja jest fatalnością i koniecznością w świecie, w którym przyszło nam żyć, to znaczy w świecie rozbitym, w świecie, którego potrójny fundament (Bóg, społeczeństwo, Ja) leży w gruzach. W takim świecie z konieczności musimy interpretować i fałszować”¹⁰³. Wcześniej Markowski, rozważając Nietzscheańskie rozumienie nihilizmu, mimochodem zauważył, że: „niemal cała filozofia Nietzschego poświęcona jest właśnie owemu zadziwianiu umysłu przez ciało”¹⁰⁴. To ważne spostrzeżenie, jeśli ów aspekt zjawiska

¹⁰³ M. P. M a r k o w s k i: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków 2001, s. 399, wyróż. –J. O.

¹⁰⁴ Tamże, s. 352; do formuły „zadziwiania umysłu przez ciało” Markowski zdaje się

śmierci, do którego skierują nas zdania Heideggera, przywraca ponownie niniejszy wywód (i zjawisko śmierci) w stronę ciała i cielesności, bo właśnie ciało jest źródłem towarzyszącego śmierci doświadczenia trwogi oraz to właśnie śmierć i ciało konstytuują wyjątkowość jestestwa, niepowtarzalność każdego „ja”, podmiotowość „ja” po prostu.

A teraz po tej dygresji (czy w humanistyce – podobnie jak to, że skazani jesteśmy na bycie wśród tekstów i interpretacji – nie jesteśmy skazani na wikłanie się w dygresje?) pora na zapowiadane zdania Heideggera: „Śmierć jest *najbardziej własną* możliwością jestestwa. Bycie ku tej możliwości otwiera jestestwu jego *najbardziej własną* możność bycia, w której wprost chodzi o bycie jestestwa. Może się wtedy stać jestestwu jasne, że wyróżniona możliwość jego samego odcina się od Się, tzn. że wybiegając może się zawsze od niego odciąć. Dopiero rozumienie tej »możności« odsłania faktyczną zatrętę w powszedniości Siebie-Się. [...] Bycie ku śmierci jest z istoty trwogą. Nieomylnie, choć »tylko« pośrednie tego świadectwo daje scharakteryzowane tu bycie ku śmierci, gdy obraca trwogę w tchórzliwy lęk, a przewyciężając go, ujawnia to tchórzostwo w obliczu trwogi”.¹⁰⁵ Co zaraz streścił w następujący sposób: „*Wybieganie odsłania jestestwu zatrętę w Sobie-Się i stawia to jestestwo wobec, nie popartej na początku przez zatroskaną troskliwość, możliwości bycia sobą, sobą jednakże w namiętnej, wyzbytej złudzeń Się, faktycznej, pewnej samej siebie i trwożącej się wolności ku śmierci*”.¹⁰⁶ „Bycie ku śmierci” jest więc jedyną szansą samopoznawania „ja” i jedyną drogą ku pełnej wolności. Jeśli jest tęsknotą interpretacji (i dodając językiem Heideggera: jej troską) docieranie do „jakijs” podmiotowości w tekście, to droga ku niej wiedzie przez ekstremalne doświadczenia ciała: rozkosz, cierpienie, śmierć i towarzyszącą im trwogę.

Jeśli jest tęsknotą interpretacji... Roland Barthes pisał o znikaniu podmiotu w trakcie samego aktu pisania: „Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw,

być zresztą bardzo przywiązany, skoro stała się ona punktem wyjścia jego lektury jeśli nie dzieła Gombrowicza, to na pewno *Dziennika*, bo tak rozumiem interpretację *Dziennika*, w której kluczowym epizodem jest anegdota o zakupie „pary bucików żółtych” [zob. W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956. Dzieła tom VII*. Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 88–89], co wydaje mi się hipotezą interpretacyjną zbyt daleko idącą – zob. M. P. Markowski: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura...*, gł. s. 303–310.

¹⁰⁵ M. Heidegger: *Bycie i czas...*, s. 369, 373.

¹⁰⁶ Tamże, s. 373.

na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele”.¹⁰⁷ Ale w tym samym szkicu przyznawał: „Gdy odsuniemy Autora, »rozszyfrowanie« tekstu stanie się kompletnie bezużyteczne”.¹⁰⁸ Michel Foucault zaś, odrzucając tradycyjne (strukturalne) pojmowanie podmiotu, jednak odnajduje w „porządku dyskursu” dla niego miejsce: „Powinniśmy porzucić pytania typu: jak wolny podmiot może przeniknąć gęstwinę rzeczy i opatrzyć je znaczeniem, jak może ziścić swój zamiar ożywiając od wewnątrz prawa języka? Na ich miejsce powinny pojawić się inne: w jakich warunkach i za pomocą jakich form coś takiego jak podmiot może pojawić się w porządku dyskursu? Jakie miejsce może on zająć w każdym rodzaju dyskursu, jakie funkcje spełnić i jakim regułom powinien się podporządkować? Krótko mówiąc, chodzi o to, by pozbawić podmiot roli fundamentu i źródła i analizować go jako zmienną i złożoną funkcję dyskursu”.¹⁰⁹ Inaczej szanse ocalenia podmiotowości „ja” poszukuje Lévinas: „Podmiotowość jest absolutna nie jako wolność – nieosiągalna dla woli, zbyt wielka i zbyt mała, zaprzędana lub szalona – lecz jako podmiotowość uświęcona w swojej odmienności, wobec której ustanawiam się dzięki nieodpartej odpowiedzialności, odrzucając własną suwerenność. Paradoksalnie właśnie jako *alienus* – obcy i inny – człowiek nie jest wyalienowany”.¹¹⁰ W jego ujęciu „ja” objawia się w „mówieniu”, przeciwstawianym konsekwentnie „temu, co powiedziane”¹¹¹. Literatura, pismo sytuuje się oczywiście po drugiej stronie antynomii. Są więc tekstami osieroconymi, pozbawionymi podmiotu, do śladów którego dotrzeć można tylko: „na bazie zmysłowej intuicji, która jest już zmysłowością skierowaną ku *temu, co* w samym obrazie transcenduje obraz, ku *temu, co* w samym obrazie transcenduje obraz, ku temu *jako* temu lub temu *jako* tamtemu; ku temu, które zrzuca powłokę podtrzymującej go jednak zmysłowości: intuicja jest już zmysłowością, która staje się

¹⁰⁷ R. Barthes: *Śmierć autora*. Przeł. M. P. Markowski. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 355.

¹⁰⁸ Tamże, s. 358.

¹⁰⁹ M. Foucault: *Kim jest autor?* Przeł. M. P. Markowski. W: Tegoż: *Powiedzione, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 218–219.

¹¹⁰ E. Lévinas: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 104.

¹¹¹ Por. tamże, gł. s. 11–20; 256–274.

ideą, zapowiadając jakieś inne to jako to, jest *zwiastowaniem* innej idei, otwarciem w otwarciu”.¹¹² Próbę pogodzenia przedstawionych już stanowisk zdaje się być hermeneutyka Hansa-Georga Gadamera. Gdy pisze Gadamer o literaturze i interpretacji, zauważa, że „tekst literacki jest nie tylko zapisem mowy, która się dokonała, nie wskazuje on z powrotem na słowo już wypowiedziane” – co można rozumieć jako rozwiązanie Lévinasowskiej antynomii – czego konsekwencją jest, iż: „interpretacja przestaje być jedynie środkiem odtwarzania pierwotnej wypowiedzi”¹¹³.

Rozpacz Gombrowicza z XVIII rozdziału III tomu *Dziennika*, jego protest, jego dramatyczny apel skierowany do Dantego to charakterystyczny dla tego pisarstwa teatr (tragedia!) tekstowego „ja”, pragnącego ocalenia, broniącego się przed „śmiercią” czy „zniknięciem” lub „rozproszeniem”. Wszak obok egzemplarza – o czym już wspominałem – *Boskiej Komedii* na biurku leżą *Słowa i rzeczy* Foucaulta i *Eseje krytyczne* Barthesa... Gdy będę w niniejszej książce pisał o umieraniu, cierpieniu, śmierci, nawet śmierci będącej historycznym zdarzeniem (Schulz został zamordowany na ulicy Drohobycza przez gestapowca, Wat realnie gnął w sowieckich więzieniach i realnie cierpiał na „bólową chorobę” – tych zdarzeń podważyć się nie da) – pisać będę o umieraniu, cierpieniu, śmierci „jakichś” tekstowych „ja”, które przypadkiem (?) uzyskały w tekście sygnatury: „Witold Gombrowicz”, „Bruno Schulz”, „Józef Wittlin”, „Czesław Miłosz”, „Aleksander Wat”.

1.6.

Połączenie trzech pojęć – „śmierci”, „podmiotu” i „podróży” („powrotu”) – w kontekście przywołanych tu już śladów myśli wyłania się jako oczywistość i konieczność. „Ja” odsłania się w momencie śmierci, doświadczenia/zdarzenia tyleż banalnego i powszechnego, co i wyjątkowego, jednostkowego i niepowtarzalnego. Doświadczenia nie będącego we władzy języka, „niekomunikowalnego”. Mogę powiadomić o śmierci Innego, nigdy o własnej. Jeśli jej doświadczę – tego doświadczenia nie przekażę nikomu, będę poza sferą mowy, pisma, opowieści. Ale też, gdy wchodzę w przestrzeń pisania, zanika, umiera, rozprasza się moje „ja”. Taka w skrócie lekcja płynie z przywołanego dotąd nurtu zachodniego myślenia,

¹¹² Tamże, s. 105.

¹¹³ H-G. G a d a m e r: *Tekst i interpretacja*. Przeł. P. D e h n e l. W: *Teorie literatury XX wieku...*, s. 233.

„ponietzscheańskiego”, by się tak wyrazić¹¹⁴.

¹¹⁴ O ważności tradycji Nietzschego dla humanistyki poststrukturalnej w interesujący sposób pisał Paweł Pieniążek, zob. P. P i e n i ą ż e k: *Blanchot i Nietzsche: negacja, afirmacja i wieczny powrót*. W: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna...*, s. 51–84; zob. też: *Nietzsche 1900–2000*. Red. A. P r z y b y s ł a w s k i, Kraków 1997, G. C o l i: *Po Nietzsche*. Przeł. S. K a s p r z y s i a k, Kraków 1994.



2. Bruno Schulz¹¹⁵

A jednak godna uwagi prawda,
w którą nie wątpię, jest taka: doświad-
czam bezgranicznej przyjemności
żywąc i doznam bezgranicznej satys-
fakcji umierając.

(Maurice Blanchot)

2.1.

Motto rozdziału pochodzi z *Szaleństwa dnia* Maurice'a Blanchota w przekładzie Andrzeja Sosnowskiego. W kontekście wiedzy o śmierci i legendy śmierci Brunona Schulza może ono brzmieć jak bluźnierstwo. Poprzedzam jednak szkic o autorze *Sanatorium pod klepsydrą* zdaniem, w którym pojawia się „bezgraniczna satysfakcja umierania” z premedytacją¹¹⁶. Po pierwsze dlatego, że głęboka ironia tego określenia w znakomity sposób charakteryzuje w moim przekonaniu istotę „tekstu Schulza”, dążącego do osiągnięcia skrajnych form rozkoszy i balansującego na granicy śmierci. Jeśli Georges Bataille, a za nim Blanchot w rozkoszy i śmierci, Erosie i Tanatosie odkryli tautologię i jeśli tytułową formułę ze świetnego

¹¹⁵ Gdy niniejszy rozdział był już mocno zaawansowany, dotarłem – dzięki prof. Krzysztofowi Kłosińskiemu – do książki Wojciecha Owczańskiego: *Miejsca wspólne, miejsce własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*. Gdańsk 2006; po jej lekturze zdecydowałem się „prawie gotowy” tekst rozdziału uzupełnić w paru miejscach. Szczególnie uważnie zapoznałem się z interpretacją opowiadania *Sanatorium pod klepsydrą* (w rozdziale *Orfeusz w Sanatorium*), jednak kierunek interpretacji proponowany w nim przez Owczarskiego, mimo zbieżności punktu wyjścia, zmierza w tym rozdziale w inną stronę, nie stanowi „rozwinienia”, raczej ma charakter polemiczny, co w odpowiednich miejscach będę sygnalizował. Pierwszą część rozdziału p.t. *Bruno Schulz i śmierć* opublikowałem wcześniej, zob. *Postscriptum do Brunona Schulza*. Red. A. Małczyński, Wrocław 2008, s. 115–123

¹¹⁶ Chodzi o: M. Blanchot: *Szaleństwo dnia*. Przeł. A. Sosnowski, „Literatura na świecie” 1996, nr 10 (303), s. 81.

szkicu Łukasza P. Wróbla poświęconego Blanchotowi (*Między retoryką Erosa a erotyką Tanatosa*) w zasadny sposób można zastosować (a w moim przekonaniu można) do „tekstu Schulza”, to związki między francuskim pisarzem i filozofem oraz polskim pisarzem i artystą są zaskakująco ściśle¹¹⁷. Jak noc („inna noc”) była w ujęciu Blanchota przestrzenią literatury. Była więc literatura, twórczość literacka, po prostu formą ucieczki od dnia („szaleństwa dnia”) – tak dla Schulza twórczość była obroną przed stale odczuwanym (przeczuwanym) zagrożeniem, była więc formą ucieczki od świata, czasem powrotu w sferę dziecinnych fantazji i dziecięcej wyobraźni. Jerzy Ficowski biograficzny szkic poświęcony autorowi *Sklepów cynamonowych* rozpoczął w następujący sposób: „Całe życie Brunona Schulza przebiegało pod znakiem odczuwanego przezeń zagrożenia, cała jego twórczość była ucieczką przed tym zagrożeniem, mającym swe główne źródło w potęgującej doznania nadwrażliwości psychicznej, dla której powszednie niedogodności stawały się kataklizmem, a potencjalne niebezpieczeństwo – swym groźnym spełnieniem”.¹¹⁸ Również przyjaciel pisarza – Emil Górski – zwracał we wspomnieniu uwagę na odczuwany przez Schulza stan zagrożenia: „Unosiła się nad tym groźba wojny i zagłady – Schulz czuł to swoją wrażliwą intuicją artysty. Ten realny świat, który go otaczał, był dla niego nie do zniesienia – chciał odeń uciec, ale nie chciał go całkowicie utracić, pragnął ocalić go od zagłady i zapomnienia, ale w innej, odmiennej postaci. Dlatego twórczość była dlań nie tylko potrzebą artystycznej wypowiedzi – była czymś więcej: ucieczką i ocaleniem. Ucieczka od rzeczywistości była, moim zdaniem, charakterystyczną cechą osobowości Brunona Schulza”.¹¹⁹ Przytoczę jeszcze dwa fragmenty z listów autora *Sklepów cynamonowych* do Romany Halpern, pierwszy z sierpnia 1937 roku:

¹¹⁷ Chodzi o: Ł. P. Wróbel: *L'amour et la mort. Między retoryką Erosa a erotyką śmierci*. W: Maurice Blanchot. *Literatura ekstremalna*. Red. P. Mościcki, Warszawa 2007; w książce, z której pochodzi artykuł Wróbla znajdują się szkice omawiające związki między Bataillem i Blanchotem, gł. w artykułach Pawła Pieniążka *Blanchot i Nietzsche: negacja, afirmacja i wieczny powrót* i Pawła Mościckiego *Od rozmowy do rozmowy. Dialog u Blanchota*.

¹¹⁸ J. Ficowski: *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1975, s. 215.

¹¹⁹ Cyt. za: Bruno Schulz. *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*. Oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 69, wyróż. – J. O.

Zdaje mi się, że świat, życie, jest dla mnie zawsze ważny jedynie jako materiał twórczości. Z chwilą, gdy nie mogę życia utylizować twórczo – staje się ono dla mnie straszne i niebezpieczne, albo zabijająco-jałowe. Utrzymać w sobie ciekawość, podnieść twórczą, oprzeć się procesowi wyjałowienia, nudy – oto najważniejsze dla mnie i najpilniejsze zadanie. Bez tego pieprzu życia popadnę w letarg śmierci – za życia.¹²⁰

i drugi, z czerwca 1939 roku:

Czy znasz w Warszawie dobrego neurologa, który by mnie chciał leczyć za darmo? Jestem absolutnie chory – jakiś rozstrój, jakiś początek melancholii, rozpacz, smutek, uczucie nieuniknionej klęski, niepowetowanej straty..¹²¹

Ze wspomnień o pisarzu i z zachowanej korespondencji wyrasta sylwetka człowieka nie potrafiącego się w żadnej rzeczywistości społeczno-historycznej zakorzenić, zawsze funkcjonującego na marginesie, granicy, zawsze balansującego nad przepaścią śmierci, choć niewiele podróżującego – nomady nie mogącego znaleźć swojego miejsca, zawsze „Innego”, wykluczonego. Schulz nie rozumiał i nie akceptował rzeczywistości, w której żył, ale nie potrafił jej porzucić. Nie rozumiał toczącej się obok i kaleczącej go historii, choć – jak już za Ficowskim przypominałem – przez całe życie odczuwał zagrożenie, przeczuwał zagładę. Nie rozumiał historii: „Czym jest historia? – pytał w szkicu *Wolność tragiczna* – Kto przeniknął tajemnice jej łaski, sekret jej faworów? Nie znamy misterium, które rozgrywa się w cztery oczy między nią a bohaterem, nie znamy konszachtów i tajemnic, jakie mają ze sobą.”; by w tym samym szkicu, niczym w dialogach Platon, odnajdywać wykładnię w micie: „Patrzeć w to wielkie na całe niebo oblicze mitu i czytać zeń, i wywróżyć, i wymajaczyć, co w nim się marzy bezimiennie! Wypruć go ostrożnie wraz z korzeniami z łona chmury, schwytać w sidła słów, co przelewało się w tych potencjalnych ładunkach, w tej niezwiązanej błędnej elektryczności, a zarazem nie przerwać pępowiny mitu, nie zamknąć go przedwcześnie w kształt jednoznaczny i wymierny! Bo dno mitu musi [się] komunikować z niezrozumiałym i przedślovnym, jeśli ma pozostać żywe, tkwić korzeniami w ciemnej ojczyźnie mitycznej”.¹²² Wiele zdań z *Szaleństwa dnia* Blanchota „brzmi” jakby były komentarzem do „tekstu

¹²⁰ Bruno Schulz. *Księga listów*. Oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 93.

¹²¹ Tamże, s. 116.

¹²² Bruno Schulz. *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu...*, s. 40.

Schulza”: „Błądziłem, przenosiłem się z miejsca na miejsce. Byłem stateczny, mieszkalem w pojedynczym pokoju. Byłem biedny, potem bogatszy, potem biedniejszy niż wielu. Będąc dzieckiem miałem wielkie namiętności i dostawałem wszystko, czego zapragnąłem. Moje dzieciństwo przepadło, młodość została po drodze. To bez znaczenia: rad jestem z tego, co było; ciesz się, co jest, i odpowiada mi to, co ma być. [...] Kochałem ludzi; traciłem ich. Wpadałem w szal, kiedy dosięgał mnie taki cios, bo to jest piekło. Moje szaleństwo pozostawało bez świadków, obłęd nie objawiał się; jedynie moje najszybsze istnienie było szalone. Niekiedy wpadałem w furję. Mówili: czemu jesteś taki opanowany? Otóż: płonałem od stóp do głów; nocą przebiegałem ulice i wylem; za dnia pracowałem spokojnie”.¹²³

Figur, kręgów obcości/inności/wykluczenia Schulza jest wiele, wiążą się one z seksualnością, narodowością, religijnością, prowincjonalnością oraz coś, co określiłbym jako życiową antypraktyczność. Piszę o nich, gdyż wszystkie kumulują się w moim przekonaniu w niezwyklej opowieści o śmierci pisarza. Określenie „opowieść o śmierci” to rodzaj kompromisu, chodzi mi o sumę/iloczyn relacji wspomnieniowych, wiedzy historycznej, szkiców biograficznych opowiadających historię śmierci Schulza¹²⁴. Odrzucam interpretacje śmierci Schulza dokonane przez Artura Sandauera, a przede wszystkim ostatnią z nich, z wywiadu udzielonego z okazji czterdziestolecia śmierci pisarza, w którym krytyk m.in. mówił: „Czy Schulz mógł się uratować? Otóż uratować się chyba nie chciał. Nie chciał w tym sensie, iż w ogóle do buntu nie był skłonny. Miał – jakby to powiedzieć – naturę ironicznego legalisty, człowieka, który przestrzega ściśle przepisów jakiegokolwiek prawa; bunt był mu obcy. Pan nie rozumie? To przecież proste. Postawowe pojęcie polskie to bunt, podstawowe pojęcie żydowskie

¹²³ M. B l a n c h o t: *Szaleństwo dnia...*, s. 81.

¹²⁴ Zob. np.: J. J a r z ę b s k i: *Wstęp*. W: B. S c h u l z: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław 1989, gł. s. V–XVII [wszystkie cytaty z twórczości Schulza, chyba że zaznaczę inaczej, będą pochodziły z tego wydania i oznaczone w tekście głównym jako BS]; T e g o ż: *Schulz*. Wrocław 1999, gł. s. 5–91; J. F i c o w s k i: *Regiony wielkiej herezji...*, gł. s. 215–250; T e g o ż: *Przygotowania do podróży czyli ostatnia droga Brunona Schulza*. W: T e g o ż: *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice. Przyczynki. Impresje*. Kraków 1986, s. 96–102; *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu...*, gł. s. 67–77; H. G r y n b e r g: *Drohobycz, Drohobycz*. Warszawa 2005, s. 34–36; *Słownik schulzowski*. Oprac. W. B o l e c k i, J. J a r z ę b s k i, S. R o s i e k, Gdańsk (b. d. w.), s. 138, 187, 379–380; W. B u d z y Ń s k i: *Schulz pod kluczem*. Warszawa 2001, s. 10–31; zob. też. korespondencję Schulza z dwóch ostatnich lat życia W: *Bruno Schulz: Księga listów...*

– to uległość wobec prawa. *Dina d'malchutha dina* [sentencja w języku aramejskim wyrażająca potrzebę respektowania przez Żydów prawa państw, w których przebywają w okresie diaspory – J. O.] – mówi *Talmud*. »Prawo państwa jest prawem«. Schulz nie wydostał się z drohobyckiego getta, bo nie chciał się wydostać, nie było go – nawet w obliczu śmierci – stać na bunt, a jego przebywanie na ulicy w chwili, gdy gestapowcy zabijali każdego przechodnia, miało – moim zdaniem – charakter psychoanalitycznego samobójstwa”.¹²⁵ Syntezę znajduję w balladzie Jacka Kleyffa *Schulz – 1975*, którą przytoczę – ze względu na jej trudną dostępność – w całości:

Dwóch skłóconych gestapowców, żyło w centrum Drohobycza,
Pierwszy miał swojego Loewa – drugi miał swojego Schulza.
Loew prowadził w mieście zakład i dentystą się nazywał,
Nocą burdel był tam, w którym pierwszy gestapowiec bywał;
Za to Bruno Schulz malował, lubił wiersze i dyskusje,
Miał go drugi gestapowiec, ot stosunki międzyludzkie.

W nocie złe, w nocie złe, udostępniał władzom Loew dziewczyny swe.
W morzu leż, w morzu leż, Bruno Schulz Petrarke streszczał dla SS.

To był wstęp dotyczył życia, które zawsze jakoś leci
i pozwala nie dostrzegać śmierci.

Szła wiadomość od Truskawca, że się ponoć coś zaczęło,
A w pobliskim Drohobycz, póki co grodzili getto.
I niebawem znów się trochę pospierali dwaj tajniacy
No i drugi – ten od Schulza – zarżnął Loewa w ramach pracy.

Kiedy pierwszy się dowiedział, że zabili Loewa jemu,
Wnet dogonił w mieście Schulza i odstrzelił go drugim.

No i już, no i już, jak w balecie najlepszym tańczy Schulz...
Hałas ten w teatrze gong, jakaś czerń i ojca wzrok i może koń.

Dawny teatr, dawne czasy, dawna strata,
W czasie wojny każdy dźwiga własny ciężar,
W końcu sztuka jest ważniejsza niż biografia,
Zbieg przypadków, ale jednak...

¹²⁵ „Trybuna Ludu” nr 281, 27–28 listopada 1980; zob. komentarz do interpretacji Sandauera: J. F i c o w s k i: *Przygotowania do podróży ...*, gł. s. 100–101.

Jeśli twój dobrodziej ma jakiegoś wroga, i mu niszczy ulubieńca,
Sprawdź, czy nie czas zacząć się pakować, i nowego szukać miejsca.

Jak Bruno Schulz za tamtych lat, jak Bruno Schulz,
Choćby nawet miałby to być tylko tamten świat,
Wciąż w drodze być, z walizką żyć... ¹²⁶

Kleyff, za wszystkimi właściwie relacjami o śmierci Schulza, zwraca uwagę na dwie towarzyszące jej okoliczności – przypadkowość i w gruncie rzeczy groteskowość. Obie okoliczności, jeśli skonfrontować je z grozą *holocaustu* i rozpoczętą właśnie w Drohobyczu akcją likwidacji Żydów, powodującą, że tekst Schulza odczytywany po *holokaście* nabiera innego, proroczego chciałoby się napisać wymiaru. Że staje się po prostu „tekstem śmierci”.

Autor *Sklepów cynamonowych* ginie zastrzelony na rogu ulic Mickiewicza i Czackiego, gdy udaje się Judenratu (Urzędu ds. Żydów) po przynależny mu w związku z planowanym następnego (lub nawet tego samego) dnia wyjazdem do Warszawy przydział chleba, najprawdopodobniej już z zapewnającymi mu względne bezpieczeństwo aryjskimi dokumentami w kieszeni¹²⁷. Zdarzyło się to 19 listopada 1942 roku, oto fragment rekonstrukcji dokonanej przez Ficowskiego: „W ów czwartek, nazwany później »czarnym czwartkiem«, wybuchła nagle, między 10 a 11 przed południem, tzw. »dzika akcja«, której się nikt nie spodziewał. Znienacka wypadli na ulice rozjuszeni gestapowcy i chaotycznie strzelali do każdego napotkanego przechodnia, ścigając niektórych aż na klatki schodowe, by ich tam dopaść i zabić. Jak mówiono, bezpośrednią przyczyną tego wybuchu wściekłości, czy też – pretekstem do masowego mordu, był fakt zranienia jakiegoś Niemca przez Żyda, który usiłował działać we własnej obronie. Spokojna ulica zamieniła się w okamgnieniu w miejsce egzekucji i pobojuwisko. Schulza dopadł gestapowiec, Karl Günther, antagonistą Feliksa Landaua, u którego Schulz jako malarz pracował. Günther poznał »podopiecznego« swego nieprzyjaciela, krzyknął: »*Dreh dich um!*« (Odwróć się!), i dwukrot-

¹²⁶ Cyt. za wkładką do wydawnictwa płytowego: J. K l e y f f: *Od Salonu Niezależnych do Orkiestry Na Zdrowie. Piosenki niektóre z Michałem Lorencem i ork. Des Orient*. „Alt-master sp. z o.o.” 1999, nr kat. 5467722.

¹²⁷ W organizacji wyjazdu Schulza do Warszawy pomagała zapewne Zofia Nałkowska oraz z ramienia Armii Krajowej Liedererówna (nie udało mi się ustalić imienia) i Tadeusz Szturm de Sztrem; zob. J. F i c o w s k i: *Przygotowania do podróży ...*, gł. s. 97–99; J. J a r z ę b s k i: *Schulz...*, s. 84–85.

nie strzelił mu w tył głowy. [...] Zabójca chwalił się potem Landauowi w kasynie gestapo, że zastrzelił »jego Żyda«¹²⁸ Przytoczę jeszcze fragment wspomnienia przyjaciela Schulza (Emila Górskiego), najprawdopodobniej ostatniej relacji wspominającej pisarza przed śmiercią i zawierającej przytoczenie jego zdania: „pewnego popołudnia, a był to czwartek, 19 listopada 1942 roku, Schulz zjawił się u mnie w pracy. Wyglądał bardzo źle – twarz miał chudą i szerniałą – oczy zapadnięte, już bez blasku, wyrażały niepokój. Był bardzo zdenerwowany. Przyszedł się ze mną pożegnać, gdyż dostał z AK aryjską kenkartę i ma pojechać pociągiem do Warszawy. – »Boję się, że mnie rozpoznają i na jakiejś małej stacyjce wywloką mnie z pociągu i zastrzelą w najbliższym lesie...« i dodał ze smutkiem: »słyszałem o tym, to się często zdarza...«. Wychodząc powiedział mi, że musi jeszcze wstąpić do Judenratu po trochę chleba na drogę. Widzę jeszcze dziś [wspomnienie zostało napisane w 1982 roku – J. O.] – jak na filmie – tę ostatnią scenę pożegnania: widzę małą, jeszcze bardziej wychudzoną sylwetkę Schulza, jak wolnym krokiem, pełen niepokoju i najgorszych przeczuć, odchodzi... widzę też siebie, skamieniałego z bólu – czułem, że mojego drogiego Przyjaciela już nigdy nie zobaczę».¹²⁹ Oraz relację naocznego świadka Izzydora Friedmana (po wojnie zmienił nazwisko na Tadeusz Lubowiecki) z listu do Ficowskiego: „Byliśmy przypadkowo w getcie, aby zaopatrzyć się w żywność. Gdy usłyszeliśmy strzelaninę i zobaczyliśmy uciekających Żydów, i my rzuciliśmy się do ucieczki. Słabszego fizycznie Schulza dopadł gestapowiec Günther i przytrzymał go, po czym przyłożył mu rewolwer do głowy i strzelił dwukrotnie. W nocy znalazłem trupa Schulza, obszukałem kieszenie – i dokumenty oraz jakieś zapiski dałem jego siostrzeńcowi, Hoffmanowi, który zginął w miesiąc potem. Nad ranem pochowałem go na cmentarzu żydowskim. Grobu jego nie zdołałem rozpoznać po oswobodzeniu Drohobycza w r. 1944”.¹³⁰ Przypadek – akcja mordowania

¹²⁸ J. Ficowski: *Przygotowania do podróży czyli ostatnia droga Brunona Schulza...*, s. 99–100.

¹²⁹ *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu...*, s. 75.

¹³⁰ Cyt. za: J. Ficowski: *Przygotowania do podróży ...*, s. 100. Wstrząsająca jest relacja Henryka Grynberga, który w swoim wspomnieniu prezentuje się jako osoba grzebiąca zwłoki Schulza. Oto jej obszerny fragment: „Żydzi drżeli na widok Landaua, ale dla Schulza był łaskawy. Dla jego talentu. Kazał mu się portretować i rozmawiał z nim podczas sesji. O estetyce, oczywiście. Niestety, musiał później spalić te interesujące portrety. A Żydem Günthera był Hauptman, stolarz-artysta, który robił fenomenalne intarsje, mozaiki z różnorakich odmian drzewa, drohobyckie panoramy. Günther miał szeroką

Żydów na ulicach Drohobycza w czwartek 19 listopada 1942 r. nie była przez Niemców zaplanowana. I groteska – mord na Schulzu to odwet czy konsekwencja osobistych animozji między dwoma gestapowcami, co działo się na straszliwej scenie realizacji „planu ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”, i to w momencie, gdy dzięki pomocy przyjaciół miał szansę wydostania się z drohobyckiego getta i przetrwania... Śmierć to strasza (bo otwiera się na przestrzeń *holocaustu*, na przestrzeń „świata, w którym Bóg umarł”), przypadkowa, symboliczna i paradoksalna (wiele wskazuje na to, iż Schulz świadomie wybrał asymilację i uczestnictwo w polskiej kulturze, pozostały ślady relacji, że bliski był przejścia na wiarę katolicką, na przykład Ella Schulz-Podstolska wspominała: „Mój brat starszy, Wilhelm, był inżynierem i w roku 1938 ożenił się z Elżbietą, siostrą Gozdawy, pisarza. Ślub ich odbył się w kościele ewangelickim w Warszawie i Brunio [Bruno Schulz – J. O.] też był na ślubie. Piszę o tym dlatego, aby zaznaczyć, że nie mielibyśmy za złe, gdyby Brunio przeszedł na katolicyzm. Od razu do tego przystępuję, bo chcę sprostować przypuszczenia p. (Andrzeja) Chciuka. Nic mi nie wiadomo, żeby to uczynił. Natomiast wystąpił z gminy żydowskiej, chyba dlatego, że chciał wziąć ślub z p. J. [Józefiną Szelińską – J. O.] [...] Jeżeli chodzi o Brunia zachowanie się w kościele, co wg. p. Chciuka ma być dowodem, że został katolikiem – to jest śmieszne, bo każdy kulturalny człowiek, który znajduje się w domu bożym, zachowuje zwyczaj danego kościoła. Dlatego zdejmował kapelusz, dlatego klękał, a że się skupiał, to mogła robić wrażenie, że się modli. Może być, że piękna postać Chrystusa miała specyficzny wpływ na jego duszę”.¹³¹

twarz, kostropatą po trądziku młodzieńczym, i sękatę, robotnicze dłoń. Landau i Günther byli w tym samym wieku i rywalizowali o wszystko. Kiedy Landau zauważył, że Günther wysła intarsje do Reichu, to przywołał jego Żyda na stronę i strzelił mu w kark. A Günther mu za to zastrzelił Schulza. Ignas Kriegel widział, jak Schulz leży na chodniku koło Judenratu. Ignasia ojciec pracował w Judenracie, więc Ignas biegł tam się schronić. Schulz leżał na wznak, w ciemnoszarym ubraniu, twarz miał zapryskaną krwią. Ja widziałem go już na cmentarzu, bez butów i bez marynarki, w spodniach z ciemnoszarego tenisu i białej koszuli w prążki. Czaszkę miał otwartą z jednej strony i krew w ustach. Obok niego leżał Hauptman, też bez butów i bez marynarki. Jego czaszka nie była tak rozbita, miał rude włosy. Leżeli przy murze, od wejścia na prawo, i tam zakopaliśmy ich w jednym grobie.” [H. Grynbereg: *Drohobycz...*, s. 35–36].

¹³¹ Bruno Schulz. *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu...*, s. 59–60; na temat związku Schulza z Józefiną Szelińską i ich planów małżeńskich oraz związanych z nimi planów ślubu w Katowicach, gdzie możliwe były śluby wielowyznaniowe (Szelińska była spoloniz-

Symbolika tej śmierci?... Witold Gombrowicz zapewne nie znał okoliczności śmierci Schulza, niepotrzebne wydają mi się próby usprawiedliwienia rzekomej pomyłki autora *Kosmosu* dokonane przez Ficowskiego¹³². Symbolika tej śmierci?... Jej zarys odnaleźć można we wspomnieniu o „zmarłym przyjacielu”, gdzie Gombrowicz zapisał między innymi: „Bruno był człowiekiem, który wypierał się siebie. [...] On chciał zagłady. [...] On urodził się na niewolnika. [...] On chciał poniżenia. [...] On był z rasy żydowskiej. [...] I on był masochistą – nieustannym, nieposkromionym – to czuło się w nim bez przerwy. Nie, ten nie nadawał się do panowania! Gnom, maleńki, olbrzymioglowy, jakby zanadto zalękniony, aby odważyć się na istnienie, był wyrzucony z życia, przemykający się chyłkiem, na marginesie. Bruno nie przyznawał sobie prawa do egzystencji i szukał własnego unicestwienia – nie żeby marzył o samobójstwie, on tylko »dążył« do niebytu całym sobą (to właśnie czyniło go tak po heideggerowsku wrażliwym na byt). Moim zdaniem w tym dążeniu nie było żadnego poczucia winy à la Kafka, był raczej instynkt co choremu zwierzęciu nakazuje odejść na bok, usunąć się. Był zbędny. Był dodatkowy. Możliwe, że jego masochizm inne także miał oblicza – nie wiem – ale na pewno był też hołdem, złożonym traktującym go siłom bytu. Człowiek wyrzucony z życia... cóż pocnie?”¹³³ Droga wybraną przez Schulza – konkluduje Gombrowicz – było pełne oddanie się sztuce: „Do sztuki zbliżał się, jak do jeziora, żeby

zwaną Żydówką, której rodzina przeszła na katolicyzm, Schulz takiej decyzji nie potrafił podjąć; zob.: J. Jarzębski: *Schulz...*, s. 69–73, chociaż najobszerniej ten epizod biografii został opisany w niepublikowanej, niestety, pracy doktorskiej *Zmienne postacie. Lalka w twórczości Brunona Schulza i Hansa Bellmera* (obrona w 2003 r.) napisanej pod moim kierunkiem przez Michała Spornia.

¹³² „Spośród odbiegających od prawdy informacji na ten temat [okoliczności śmierci Schulza – J. O.] – jedynie przypuszczenia Witolda Gombrowicza, odnotowane w jego *Dzienniku*, znajdują usprawiedliwienie. Wspomnienie o przyjacielu snuł na dalekiej obczyźnie, pozbawiony możliwości sprawdzenia faktów. A zresztą były to jego domniemania wysnute na podstawie znajomości wojennego losu Żydów w Polsce. Gombrowicz sądził, że Schulz zginął, jako jeden z wielu więźniów hitleryzmu, w obozie zagłady.” [J. Ficowski: *Przygotowania do podróży czyli ostatnia droga Brunona Schulza...*, s. 96] Przyznam, że w notatkach *Dziennika* Gombrowicza nie znalazłem zapisu, w którym Gombrowicz twierdzi, iż Schulz zginął w obozie zagłady.

¹³³ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966. Dzieła tom IX*. Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 11, wyróż. – J. O.

w nim utonąć. Padając na kolana przed Duchem doznawał zmysłowej rozkoszy. Chciał być tylko sługą, niczym więcej. Pragnął nieistnienia”¹³⁴ Bardzo transgresyjnych, rzekłbym „bataille’owskich”, figur w opisie przyjaciela używa Gombrowicz, szczególnie wtedy, gdy dookreśla swoje rozumienie masohizmu Schulza: „O ile mogłem poznać Bruna, wcale niełatwego, to jego masohistyczne skłonności, słusznie przez Sandauera uwypuklone, stanowią klucz do katastrofy duchowej, która mu się przytrafiła w jego ostatnim schronieniu, w sztuce. Tak, właściwa masohizmowi dialektyka bólu i rozkoszy (charakterystyczna i dla sztuki), a bardziej jeszcze pragnienie autodestrukcji, wiele mogą tutaj wyjaśnić. Cóż się dzieje, gdy mnich, biczujący się z zapalem przed świętym obrazem, poczuje naraz, że bicz przestał być narzędziem tortury, stał się narzędziem rozkoszy? Gdyby tę sytuację konsekwentnie rozwinać, doszlibyśmy do makabrycznego paradoksu: grzesznik, aby dostąpić zbawienia, coraz straszliwsze wymyśla tortury, ale im większy ból, tym większa frajda, tym grzech rozkoszniejszy!”¹³⁵

Zatrącenie w sztuce, o którym pisze Gombrowicz, ma jeszcze inny wymiar, jest świadomym ze strony autora *Sklepów cynamonowych* ruchem w stronę nie-istnienia, „pólistnienia” („Istnienie zastąpić pólistnieniem, lub pozorem istnienia – takie były skryte sny Bruna.”¹³⁶), nie-bycia, innej formy bycia, nicości – jest więc ruchem, którego kierunek starałem się opisać w pierwszym rozdziale niniejszej książki, ruchem w stronę śmierci, tożsamym jednak z istotą sztuki poetyckiej, której kwintesencją jest w ujęciu Blanchota „spojrzenie Orfeusza”. Pisząc językiem autora *Tomasza Mrocznego*: Schulz dokonuje aktu rezygnacji z „szaleństwa dnia” na rzecz nocy, chce dotrzeć poza granice wyrażalności, chce wyprowadzić język literatury poza granice reprezentacji, dotrzeć do pierwszego słowa, źródła wszystkich mitów, języków i opowieści¹³⁷. Pisał

¹³⁴ Tamże, s. 12–13, wyróż. – J. O.

¹³⁵ Tamże, s. 12.

¹³⁶ Tamże, s. 13, wyróż. – J. O.

¹³⁷ Na temat problemu reprezentacji w prozie Schulza zob. znakomitą książkę Krzysztofa Stali: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995; zob. też.: M. P. Markowski: *Schulz. Za kulisami rzeczywistości*. W: Tegoż: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy*. Kraków 2007, gł. s. 173–175; J. Olejniczak: *Miejsce Brunona Schulza w literaturze modernistycznej*. W: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, Red. H. Goski i A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 303–315; Tegoż: *Na boku fikcji – Bruno Schulz*. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...*, Red. J. Olejniczak i M. Bogdanowska, Katowice 2007, s. 159–174.

Schulz w *Mityzacji* rzeczywistości, eseju powszechnie uznawanym za jego najważniejsze wystąpienie programowe:

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata.

[BS, s. 365]

To słowo – „wytwór późny”, „mozaikowe”, „rezultat techniki” – rozpleniło się, oddaliło język od pierwotnego uniwersalnego sensu, od pierwszego słowa. Konsekwencją tego jest w prozie Schulza – jak pisałem o tym w innym miejscu – wysoki stopień skomplikowania jej stylu, powtarzalność (i zwykle otwartość, niedokończoność) fabuł, problemy z ustaleniem podmiotu, ujawniana cielesność procesu twórczego oraz naruszenie (graniczące ze zniszczeniem) komunikacyjności tekstu.¹³⁸

Cytowany fragment *Dziennika* Gombrowicza pochodzi z 1961 roku, z tej perspektywy określenia: „załękniony”, „wyrzucony z życia”, „on chciał zagłady”, „niewolnik”, „on chciał poniżenia”, „wyrzucony z życia”, „szukał własnego unicestwienia”, „dążył do niebytu”, „zbędny” i „był rasy żydowskiej” zawierają sensy, które znaczą inaczej, niż gdyby były formułowane z perspektywy międzywojennej przyjaźni obu pisarzy. Po *holocaustie* (przypominam: Gombrowicz zapewne nie znał okoliczności śmierci Schulza) wpisują „tekst Schulza” w dyskurs zagłady, przywracają niejako autora *Sanatorium pod klepsydrą* wspólnocie Żydów, od której się przecież dystansował, ale która – jej kultura, obyczaj, tradycja – była w jego twórczości obecna.¹³⁹

¹³⁸ Zob. J. Olejnik z a k: *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie. W: W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci.* Red. M. Kitowska-Lysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 75–96; na podobne cechy stylu zwrócili uwagę (już w 1939 roku!) w opublikowanym w „Ateneum” dwugłosie Stefan Napierski i Kazimierz Wyka, interpretowali je jednak w sposób całkowicie odmienny, sugerując wręcz, że proza Schulza jest „wsteczna” i „zdegenerowana”. – zob.: K. Wyka, S. Napierski: *Dwugłos o Schulzu.* „Ateneum”, styczeń 1939, nr 1, s. 156–163; zob. też komentarz do tej dyskusji: M. P. Markowski: *Polska literatura nowocześnie... s. 220–221.*

¹³⁹ Osadzenie dzieła Schulza w tradycji żydowskiej najgłębiej interpretował

To „przywrócenie wspólnoty” stało się też doświadczeniem – mniej tragicznym – dwóch innych bohaterów niniejszej książki: Aleksandra Wata i Józefa Wittlina, o czym więcej napiszę w następnych rozdziałach.

„Dyskurs zagłady” i „przywrócenie wspólnoty” to jakby wektory orientujące myślenie o Schulzu przez pryzmat legendy i wiedzy o śmierci pisarza. Obydwa otwierają mroczną przestrzeń antysemityzmu, a w odniesieniu do polskiego pisarza powodują, że nie sposób jego dzieła odczytywać bez znaku, jakim w kulturze europejskiej stało się słowo „Żyd”¹⁴⁰. Być może jest tak, że „Żyd w »tekście Schulza«” odsyła właśnie do ruchu, być może dokonana przez Blanchota próba opisu fenomenu antysemityzmu (po zagładzie) i samego słowa „Żyd” wyjaśnia także sens śmierci Schulza, jeśli oczywiście ze śmiercią związany jest jakikolwiek sens?... „Ileż w historii jakiś Żyd daje nam znak, zawsze odwołuje się do ruchu. Szczęśliwie wrośnięty w cywilizację sumeryjską Abraham w pewnej chwili zrywa z nią i rezygnuje z zdomowienia. Później przez exodus lud żydowski staje się narodem. A dokąd wiedzie go ta noc wędrówki, odnawiając się co roku? W miejsce, które nie jest miejscem i gdzie nie można zamieszkać.

Władysław Panas, zob. np.: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin 1997; *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*. Lublin 2001; *Zeński Mesjasz, czyli o Wiośnie Brunona Schulza*. W: *W ulamkach zwierciadła...*, s. 35–46; elementy tradycji judaistycznej w opowiadaniach Schulza analizują też w swoich pracach Artur Sandauer, Wojciech Wyskiel i Jerzy Jarzębski, jednak w przeciwieństwie do książek Panasa, nie jest to w ich pracach problematyka centralna, zob.: A. Sandauer: *Wojna o Schulza; Wprowadzenie Schulza (I); Wprowadzenie Schulza (II)*. W: *Tegoż: Zebrane pisma krytyczne 3. Pomniejsze pisma krytyczne i publicystyka literacka*. Warszawa 1981, s. 539–544, 731–738; *Tegoż: Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu); Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin. (Próba psychoanalizy)*. W: *Tegoż: Zebrane pisma krytyczne 1. Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa 1981, s. 557–580, 614–635; *Tegoż: Bruno Schulz, czyli pisarz polski o podświadomości starotestamentowej*. W: *Tegoż: O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (rzecz, którą nie ja powinienem napisać...)*. Warszawa 1982, s. 35–37; W. Wyskiel: *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980; S. Lindenbaum: *Sanatorium pod klepsydrą – Hades czy sanatorium?*; J. Schulte: *„Wielka kronika kalendarza”. Gwiazdy, żydowski kalendarz i mity astronomiczne w opowiadaniach Brunona Schulza*. W: *W ulamkach zwierciadła...*, ss. 47–74, 163–172; J. Jarzębski: *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*. Kraków 2005; M. P. Markowski: *Polska literatura nowoczesna...*, s. 244–250.

¹⁴⁰ O skandaliczności słowa „Żyd” pisałem w innym miejscu, zob.: *Tożsamość. Szkice „przy” Aleksandrze Wacie*. W: *Żydzi w literaturze. Materiały z XII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów*. Red. A. Szawerna-Dyrzka, M. Tramer, Katowice 2003, s. 87–94.

[...] Później exodus staje się wygnaniem, któremu towarzyszą wszystkie doświadczenia ściganej egzystencji, w sercu każdego zasiewając niepokój, niepewność, nieszczęście, nadzieję. [...] Istnieje pewna prawda wygnania, jest powołanie do wygnania i jeśli być Żydem znaczy być przeznaczonym do rozproszenia to dlatego, że rozproszenie, choć skazuje na pobyt bez miejsca, choć niszczy wszystkie trwale związki potęgi z jednostką, grupą i Państwem, odsłania przecież także, wobec wymagań Wszechświata, inne żądania i w końcu zakazuje pokusy Jedności-Identyczności”.¹⁴¹ Jest w tym opisie zarówno ruch ku jakiemuś zewnątrz („W miejsce, które nie jest miejscem i gdzie nie można zamieszkać”), jest też mowa o niemożności zakorzenienia, zadomowienia się, o okrutnym wyroku egzystencji na marginesie, obrzeżu; o wyroku we wspólnocie skazanej na rozproszenie. Dzisiejsza lektura twórczości polskiego pisarza Brunona Schulza – chcemy tego, czy nie – dokonuje się w tym kontekście: „Żyda w »tekście Schulza«” oraz wiedzy i legendy o jego śmierci. Przekonywał Emmanuel Lévinas: „Żydzi są tacy sami jak inni ludzie, gdy pragną wiedzieć, czy głos ich sumienia zapisał się w cywilizacji, która nie zginie; są nieco od innych starsi, bardziej sceptyczni, bardziej niż inni dociekliwi, gdy pierwsi pytają, czy te głosy nie są echem porządku historycznego, który je przerasta. Ludzie tak jak inni, rozmiłowani w szczęściu i rozkoszach życia. Ale też tytułem osobliwego wyboru w taki sposób uwarunkowani i usytuowani pośród innych narodów – metafizyka czy socjologia? – narażeni na to, iż z dnia na dzień, bez ostrzeżenia, mogą znaleźć się w niedoli swego wygnania, swej pustyni, getta, obozu koncentracyjnego, gdy zmieciony zostaje blichtr splendorów życia, Świątynia staje w płomieniach, prorocy nie mają wizji i wszystko sprowadza się do wewnętrznej moralności okłamanej przez świat”.¹⁴² Zdanie „Żydzi są tacy sami jak inni ludzie” – nie przypadkiem powtórzone w krótkim eseju Lévinasa parokrotnie – samo w sobie jest skandalem i wobec mojej (europejskiej) cywilizacji prowokacją, ale jest też skargą, gdy włączyć je w dyskurs rozproszonej i zamordowanej wspólnoty.

Polski pisarz żydowskiego pochodzenia zginął na ulicy znajdującego się na Ukrainie Drohobycza zastrzelony przez niemieckiego żołnierza w imię tej samej cywilizacji sześćdziesiąt sześć lat temu. Nic się nie stało, cywilizacja przetrwała, odrodziła się, nawet rozwinęła. Co z perspektywy tej samej

¹⁴¹ M. B l a n c h o t: *Niezniszczalne Być Żydem*. Przeł. W. B ł o Ń s k a, „Literatura na świecie” 1996, nr 10 (303), s. 62, wyróżz. – J. O.

¹⁴² E. L é v i n a s: *Bez imienia*. W: *Tegoż: Imiona własne...*, s. 136–137.

wspólnoty już na początku lat siedemdziesiątych minionego stulecia przewidywał francuski filozof żydowskiego pochodzenia: „Ponad ćwierć wieku temu przerwano nasze życie i bez wątpienia samą historię. Nie było już miary na to, co ponad miarę wyrosło. Kiedy ma się taki tumor w pamięci, dwadzieścia lat nic nie zmieni. Śmierć niebawem i tak zniesie niesprawiedliwy przywilej, dzięki któremu przeżyło sześć milionów umarłych. Ale jeśli w tym stanie odroczonej łaski różne życiowe zajęcia i rozrywki ponownie wypełniają życie, jeśli wszystkie sponiewierane – a może przedpotopowe – wartości zostają przywrócone, a wszystkie słowa należące rzekomo do martwych języków ponownie pojawiają się w gazetach i książkach, jeśli wiele przedawnionych praw ponownie trafia do instytucji i władz życia publicznego, by je chronić – nic już nie może zasypać czy choćby przykryć ziejącej otchłani. Ilekroć, odrywając się od codziennej krzątanimy, ponownie w tę otchłań zaglądamy, prawie zawsze stając nad jej krawędzią, odczuwamy ten sam zawrót głowy”.¹⁴³ „Śmierć masowa, oto jest temat. – pisał Paul Ricoeur – To ona przed chwilą »mówiła w jidysz«”.¹⁴⁴

Tak widzę perspektywę możliwej lektury „tekstu Schulza”, ośmielam się nawet określić ją jako jedyną możliwą lekturę...

2.2.

Józef w opowiadaniu *Sanatorium pod klepsydrą* podróżuje do ojca przebywającego w sanatorium. Dziwne to sanatorium! Lecznicy sens pobytu w nim Jakuba wyjaśnia się w rozmowie Józefa z dyrektorem sanatorium doktorem Gotardem:

– Czy ojciec żyje? – zapytałem, zatapiając wzrok niespokojny w jego uśmiechniętej twarzy.

– Żyje, naturalnie – rzekł, wytrzymując spokojnie moje żarliwe spojrzenie. Oczywiście w granicach uwarunkowanych sytuacją – dodał przymrużając oczy. – Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję.

– Ale ojciec sam nie wie, nie domyśla się? – zapytałem szeptem. Potrzęsnał głowę z głębokim przekonaniem. – Niech pan będzie spokojny – rzekł przyciszonym głosem – nasi pacjenci nie domyślają się, nie mogą się domyślić...

[BS, s. 253, wyróż. – J. O.]

¹⁴³ Tamże, s. 134.

¹⁴⁴ P. Ricoeur: *Żyć aż do śmierci oraz fragmenty*. Przeł. A. Turczyń, Kraków 2008, s. 54.

Dalej doktor Gotard wyjaśnia Józefowi sposób leczenia ordynowany w sanatorium, polega on na cofnięciu czasu do punktu, w którym śmierć nie dosięgła jeszcze pacjenta:

Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła.

[BS, s. 254]

Takie wyjaśnienie nie satysfakcjonuje Józefa, który wyraża swoje wątpliwości:

– W takim razie – rzekłem – ojciec jest umierający lub bliski śmierci...

– Nie rozumie pan – odrzekł tonem pobłażliwego zniecierpliwienia. – Reaktywujemy tu przeszły czas z jego możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowienia.

[BS, s. 254]

Cała sytuacja przedstawiona w pierwszej części opowiadania zdaje się wpisywać je w porządek literatury fantastycznej, w której motyw maszyny, wehikułu czasu jest stosunkowo często wykorzystywany. Konwencję fantastyki grozy potwierdza też poprzedzający przytoczony dialog opis podróży Józefa do sanatorium. Jedzie on pociągiem, podróż trwa długo, pociąg „na tej bocznej, zapomnianej linii” [BS, s. 249] kursuje tylko raz na tydzień, a podróżuje nim „zaledwie parę pasażerów” [BS, s. 249]. Wagony są „archaiczno typu, dawno wycofane na innych liniach” [BS, s. 249–250], a ich wnętrze w niczym nie przypomina wnętrza pasażerskich wagonów kolejowych, raczej mają charakter hybrydy labiryntu z rupieciarnią. Struktura przestrzeni wnętrza pociągu, ale kwestię można uogólnić na strukturę wszystkich przestrzeni, obojętne: miasta, domu, czy w opowiadaniu *Sanatorium pod klepsydrą* – budynku sanatorium i otaczającego go parku – we wszystkich opowieściach Schulza, wprowadza w mit labiryntu¹⁴⁵. Bohater

¹⁴⁵ W następujący sposób mit labiryntu definiował Michał Głowiński: „Mit labiryntu – [...] – jest mitem opowiadającym o przestrzeni swoiście pomyślanej i zorganizowanej, która właśnie za sprawą tych osobliwości została szczególnie nacechowana i wyposażona w specyficzne znaczenia, przestrzeni, różniącej się od wszelkich pozostałych, różniącej się tym choćby, że zawsze wpływa na zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie, lub wręcz je określa, że nie może być nigdy obojętna, neutralna, wyzbyta sensów. Mit ten opowiada więc o przestrzeni, która nigdy nie jest przestrzenią »zwykłą«, tylko empiryczną (nawet w tym specyficznym sensie, w jakim przymiotnik ten zastosować można do mitu), fizyczną, taką,

Schulza zawsze jest w drodze, błądzi, tuła się po labiryncie, jest – według określenia Waltera Benjamina – *flâneurem*¹⁴⁶. W trakcie podróży Józef błąka się po wagonach pociągu, niczym w innych opowiadaniach Schulza po ulicach, sklepach i peryferiach (*Sierpień*) Drohobycza:

Te korytarze załamujące się pod różnymi kątami, te przedziały puste, labiryntowe i zimne miały w sobie coś dziwnie opuszczonego, coś niemal przerażającego. Przenosiłem się z wagonu do wagonu w poszukiwaniu jakiegoś przytulnego kąta. Wszędzie wiało, zimne przeciągi torowały sobie drogę przez te wnętrza, przewiercały na wskroś cały pociąg. Tu i ówdzie siedzieli ludzie z węzłkami na podłodze, nie śmiejąc zająć pustych kanap nadmiernie wysokich. Zresztą te ceratowe wypukłe siedzenia zimne były jak lód i lepkie od starości. [...] Brodząc w słomie i odpadkach szedłem chwiejnym krokiem od wagonu do wagonu. Drzwi przedziałów chwiały się w przeciągu na przestrzał otwarte.

[BS, s. 250, wyróż. – J. O.]

Trochę w tej relacji niekonsekwencji. Józef w czasie swojej tułaczki po

w której po prostu się jest i w konsekwencji zwyczajnie się ją postrzega. I tak właśnie formowana i wyposażona przestrzeń góruje nad bohaterami.” [M. G ł o w i ń s k i: *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marcholt. Labirynt*. Kraków 1990, s. 130]. W szkicu Głowińskiego (*Labirynt, przestrzeń obcości*) mit labiryntu osiąga rangę jednego z wyróżników literatury modernistycznej i łączony jest przede wszystkim z topografią miasta. Na temat labiryntu w prozie Schulza zob.: J. i T. J a r z ę b s c y: *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*. W: J. J a r z ę b s k i: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 170–226; W. W y s k i e l: *Inna twarz Hioba...*, s. 76–89; M. G ł o w i ń s k i: *Mity przebrane...*, s. 141; *Słownik schulzowski...*, s. 186–187; E. R y b i c k a: *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*. Kraków 2000, s. 102–127.

¹⁴⁶ Głowiński pisał: „[...] w labiryncie właśnie wędrowanie wiąże się z przytwierdzeniem jeśli nawet nie do konkretnego i ściśle określonego punktu, to do terenu czasem nawet obszernego, ale zawsze wyraźnie odgraniczzonego i wydzielonego. Wędrowanie owo różni się radykalnie od wędrówki w zwykłym sensie, choćby z tej przyczyny, że do labiryntu nie sposób udać się na spacer, nie jest to bowiem okolica, w której można by dokonywać krajoznawczych eksploracji czy kontemplować pejzaże [...] osadzony w labiryncie bohater musi znajdować się w ruchu, należy to bowiem do jego kondycji, wszelkie zaś przystanki i zatrzymania stanowią jakby stacje na ciernistej drodze. [...] Ruch ten nie stanowi jednak prostego następstwa fabularnych konieczności (zwłaszcza w prozie XX wieku), jest ważny także dlatego, że tworzy równocześnie jakby ruch myśli, proces poznawczy, który doprowadzić ma nie tylko do zaznajomienia się z dalszymi, z reguły tajemniczymi, segmentami przestrzeni, ale także do rozeznania się we własnej sytuacji.” – M. G ł o w i ń s k i: *Mity przebrane...*, s. 134; na temat kategorii *flâneura* zob. W. B e n j a m i n: *Pasaże*. Red. R. T i e d e m a n, przeł. I. K a n i a, Kraków 2005, s. 41; M. G ł o w i ń s k i: *Mity przebrane...*, s. 170–171.

pociągu wpięrow dostrzega, że: „tu i ówdzie siedzieli ludzie z węzłkami na podłodze”; by potem znaleźć towarzysza podróży:

Przez jakiś czas towarzyszył mi człowiek w podartym mundurze kolejowca, milczący, pogrążony w myślach. Przyciskał chustkę do spuchniętej, obolałej twarzy. Potem i ten gdzieś przepadł, wysiadł niepostrzeżenie na którymś przystanku. Zostało po nim wyciśnięte miejsce na słomie zalegającej podłogę i czarna, zniszczona walizka, którą zapomniał.

[BS, s. 250];

i w końcu konkludować: „Nigdzie ani jednego pasażera” [BS, s. 250]. Niekonsekwencji tu zresztą więcej. Na początku narrator-bohater informuje, że podróżuje linią, „na której tylko raz na tydzień kursuje pociąg” [BS, s. 259], a w rozmowie z doktorem Gotardem dowiaduje się, że wysłano po niego na stację zakładowy powóz konny, lecz – jak mówi Gotard – „przyjechał pan innym pociągiem.” [BS, s. 253].

O samej trasie podróży też niewiele wiadomo, jazda trwa „długo”, pociąg co pewien czas zatrzymuje się na przystankach, nikt do niego nie wsiada, jeśli już pojawia się jakakolwiek informacja o świecie na zewnątrz pociągu, to tylko o mijanych „pustych przystankach”, znakiem owego „zewnątrza” są też hulające po wagonach przeciągi. W końcu Józef, już u kresu podróży, spotyka kogoś z obsługi pociągu (trzeba zapamiętać ten obraz, wypadnie w niniejszym rozdziale jeszcze do niego powrócić):

Wreszcie spotkałem konduktora w czarnym mundurze służby kolejowej tej linii. Owijał szyję grubą chustką, pakował swoje manatki, latarkę, książkę urzędową. – Dojeżdżamy, panie – rzekł, spojrzawszy na mnie całkiem białymi oczyma. Pociąg powoli stawał, bez sapania, bez stukotu, jak gdyby życie powoli zeń uchodziło wraz z ostatnim tchnieniem pary.

[BS, s. 250, wyróż. – J. O.]

Nim przejdę do interpretacji opisu dalszej wędrówki Józefa – drogi ze stacji kolejowej do sanatorium i po samym sanatorium, chcę wrócić do kluczowego pytania zadanego przez Józefa w rozmowie z doktorem Gotardem – „Czy ojciec żyje?” Skąd niepokój Józefa? Czy źródłem tej troski jest brak zaufania do usług leczniczych oferowanych przez zakład doktora Gotarda¹⁴⁷, czy raczej obserwacje dokonane w czasie podróży, drogi ze

¹⁴⁷ Chodzi nie tylko o terapię stosowaną przez Gotarda, ale też o obserwacje Józefa dotyczące – nazwijmy to – stanu sanitarnego placówki. Gdy pierwszy raz wchodzi do

stacji do sanatorium i tułaczki po samym sanatorium? Jeśli Józef wyjechał z domu, zatroskany o życie ojca, to czemu wcześniej zgodził się na jego pobyt w tajemniczym sanatorium? Jeśli zaś pyta o życie ojca zaniepokojony tym, co zobaczył w czasie podróży i w trakcie pierwszych godzin pobytu w sanatorium, to czemu później nie przejawia żadnej aktywności, godzi się na wszystkie reguły pobytu narzucone przez doktora Gotarda? Tekst Schulza na tak postawione naiwne pytania nie udziela odpowiedzi. Miejsce, do którego dociera Józef bardziej jest „nie-miejscem”, pustką, nicością. Egzystencja ojca też ma charakter dialektyczny, mroczna to i niejednoznaczna dialektyka bycia i nie-bycia, życia i śmierci. Wątpliwej jakości jest przecież także fantastyczna metoda leczenia proponowana przez doktora Gotarda, wątpliwości budzą wszystkie procedury medyczne stosowane, a raczej zaniedbywane, w sanatorium. Zauważam, że tymi dygresjami uprzedziłem nieco zdarzenia w *Sanatorium pod klepsydrą* przedstawione. W mojej narracji Józef jeszcze do sanatorium nie dotarł, pozostawiłem go samotnie wysiadającego z pociągu...

Powróćmy do niego i prześledźmy obserwacje dokonane w trakcie tułaczki ze stacji kolejowej do budynku sanatorium. Droga wiedzie „białym wąskim gościńcem”, który niebawem wprowadza w „ciemny gąszcz parku” [BS, s. 250, wyróż. – J. O.] i na wzniesienie, z którego Józef może obserwować krajobraz na „wielkim widnokręgu”:

Dzień był całkiem szary, przygaszony, bez akcentów. I może pod wpływem tej aury ciężkiej i bezbarwnej ciemniała cała ta wielka misa horyzontu, na której aranżował się rozległy lesisty krajobraz ułożony kulisowo z pasm i warstw zalesienia coraz dalszych i bardziej szarych, spływających smugami, to z lewej, to z prawej strony. Cały ten ciemny krajobraz pełen powagi zdawał się

pokoju ojca, zauważyła: „Od okna ciągnęło przenikliwe zimno. Piec nie był opalony. Nie zdają się tu zbytnio troszczyć o pacjentów [...]. Tak chory człowiek wydany na pastwę przeciągów! I nikt chyba tu nie sprząta. Gruba warstwa kurzu zalegała podłogę, pokrywała szafkę nocną z lekarstwami i ze szklanką wystygłej kawy. Na bufecie [we wcześniej odwiedzonej przez Józefa restauracji sanatoryjnej – J. O.] leżą stopy ciastek, a pacjentom dają czystą czarną kawę zamiast czegoś posilnego!” [BS, s. 255]. Później zaś Józef krytykuje: „[...] zarząd Sanatorium nie zadaje sobie najmniejszego trudu, żeby nam choćby zostawić złudzenie jakiejś opieki. Jesteśmy po prostu zdani na siebie samych. Nikt nie troszczy się o nasze potrzeby. Od dawna stwierdziłem, że przewody dzwonków elektrycznych urywają się zaraz nad drzwiami i nigdzie nie prowadzą. Służby nie widać. Korytarze pogrążone są dzień i noc w ciemności i ciszy.” [BS, s. 266]; „Dotychczas nie mogłem się doprosić drugiego łóżka. O świeżej pościeli nie ma mowy.” [BS, s. 267].

ledwie dostrzegalnie płynąć sam w sobie, przesuwać się mimo siebie, jak chmurne i spiętrzone niebo pełne utajonego ruchu. Płynne pasy i szlaki lasów zdawały się szumieć i rosnąć w tym szumie jak przyływ morza wzbierający niedostrzegalnie ku lądowi. Wśród ciemnej dynamiki lesistego terenu wyniesiona biała droga wila się jak melodia grzbietem szerokich akordów, naciskana naporem potężnych mas muzycznych, które ją w końcu pochłaniały. Zieleń liści była całkiem ciemna, niemal czarna. Była to czerń dziwnie nasyciona, głęboka i dobroczynna, jak sen pełen mocy i posilności. I wszystkie szarości krajobrazu były pochodnymi tej jednej barwy. Taki kolor przybiera krajobraz niekiedy u nas w chmurny zmierzch letni nasycony długimi deszczami. Ta sama głęboka i spokojna abnegacja, to samo zdrętwienie i ostateczne, nie potrzebujące już pociechy barw.

W lesie było ciemno, jak w nocy. Szedłem po omacku po cichym igliwiu. Gdy drzewa się przerzedziły, zadudniły mi pod nogami belki mostu. Na drugim jego końcu, wśród czerni drzew majaczyły szare wielookienne ściany hotelu, reklamujące się jako Sanatorium.

[BS, s. 251, wyróż. – J. O.]

Wyróżniłem w cytowanym fragmencie określenia barw, gdyż – jak sądzę – w najbardziej precyzyjny sposób wskazują one na paletę kolorystyczną świata w opowiadaniu przedstawionego. W budynku sanatorium (czy, jak chce narrator Schulza: „Sanatorium”; nie bardzo bowiem wiadomo, czy to nazwa reklamowa hotelu, czy po prostu typ zakładu leczniczego) także dominować będzie czerń, a rzadkie będą odcienie szarości. Zresztą im bliżej końca pobytu Józefa w Sanatorium (tożsamego z końcem opowieści), tym kolorystyka będzie ciemnieć:

Nie wiem, czy jest to wpływ późnej pory roku, ale dni poważnieją coraz bardziej w barwie, mroczą się i ciemnieją. Jest tak, jakby patrzyło się na świat przez całkiem czarne okulary.

[BS, s. 269]

W wielu fragmentach opowiadania Józef dzieli się swoimi wątpliwościami dotyczącymi pory cyklu dobowego, w jakiej jest *hic et nunc* osadzony. Pojawiają się one już pod wpływem pierwszej rozmowy z pielęgniarką:

– Teraz wszyscy śpią. Gdy pan Doktor wstanie, zamelduję pana.
 – Śpią? Przecież jest dzień, daleko jeszcze do nocy...
 – U nas ciągle śpią. Pan nie wie? – Podniosła na mnie zaciekawione oczy. – Zresztą tu nigdy nie jest noc – dodała z kokieterią.

[BS, s. 252]

Narastają zaś w trakcie kolejnych przygód przeżytych w Sanatorium. Nie dość, że opis całego świata Sanatorium i znajdującego się nieopodal miasteczka jest odrealniony, balansujący na granicy jawy i snu, to jeszcze sen i fantastyczne, absurdalne i wymykające się rozumowej logice zdarzenia zdają się rządzić tymże światem, a Józefowi nie pozostaje nic innego, jak tylko poddanie się tej pozarozumowej, nierzeczywistej i *de facto* niewyraźnej logice:

A teraz przychodzę późno do domu, pijany od seności, w pokoju półmrok, franki u okna wzdęte od zimnego tchu. Bezprzytomny walę się na łóżko i zagrzebuję w pierzyny. Śpię tak przez całe nieregularne przestrzenie czasu, dni, czy tygodnie, podróżując przez puste krajobrazy snu, ciągle w drodze, ciągle na stromych gościńcach respiracji, raz zjeżdżając lekko i elastycznie z łagodnych pochyłości, to znowu pnać się z trudem na prostopadłą ścianę chrapania. Dosięgnąwszy szczytu, obejmuję ogromne widnokreśli tej skalistej i głuchej przestrzeni snu. O jakiejś porze, w niewiadomym punkcie, gdzieś na raptownym skręcie chrapania, budzę się na wpół przytomny i czuję w nogach ciało ojca. Leży tam zwinięty w kłębek, mały, jak kociak. Zasypiam znowu z otwartymi ustami i cała ogromna panorama górzystego krajobrazu przesuwa się mimo mnie falisto i majestatycznie.

[BS, s. 267]

Zarówno w Sanatorium, jak i w mieście, bohater odkrywa wiele znaków żalobnych, mroкови przestrzeni i niemożności rozwiązania problemu, czy akcja aktualnie toczy się za dnia, czy nocą, towarzyszą, niezmiennie czarne ubrania wszystkich spotykanych ludzi, „jakby”¹⁴⁸ nieobecnych, nieskorych do rozmów, niewypełniających swoich obowiązków (w cukierni nikt nikogo nie obsługuje, doktor Gotard jest albo w restauracji, albo operuje – choć nikt w Sanatorium nikogo od wielu lat nie operował, albo śpi, w restauracjach – w Sanatorium, i w mieście – poza jednym epizodem – nigdy nie ma kelnerów...), sennych, lub zapadających w sen. Tę „żałobę przestrzeni” parokrotnie dostrzega Józef, na przykład:

Wspomniałem już o czarnej vegetacji tutejszej. Na uwagę zasługuje zwłaszcza pewien gatunek czarnej paproci, której ogromne pęki zdobią flakony w każdym

¹⁴⁸ Słowo „jakby” jest niestosowne w tekście mającym ambicje literaturoznawczej interpretacji utworu, sygnalizuje w tym miejscu stan pośredni między obecnością i nieobecnością, byciem i nie-byciem. W jakimkolwiek dyskursie o śmierci jest jednak nie do uniknięcia. Na takie pułapki języka wskazywałem w pierwszym rozdziale niniejszej książki, podobne, wyrażające się w języku niezdecydowanie, jest też cechą stylu Schulza, o czym wspomnę jeszcze w niniejszym rozdziale.

tutejszym mieszkaniu i w każdym lokalu publicznym. Jest to niemal żalobny symbol, funebryczny herb tego miasta.

Stałem przed lustrem, aby zawiązać krawat, ale powierzchnia jego, jak zwierciadło sferyczne, zataiła gdzieś w głębi mój obraz, wirując mętną tonią. Nadaremnie regulowałem oddalenie, podchodząc, cofając się – ze srebrnej płynnej mgły nie chciało wyłonić się żadne odbicie.

Owiało mnie za bramą ciężkie, wilgotne i słodkie powietrze tego szczególnego klimatu. Chroniczna szarość aury zeszła jeszcze o kilka odcieni głębiej. Był to jakby dzień widziany przez kir żalobny.

[BS, s. 266, 257]

Łatwo zauważyć, że Schulz nadużywa w opisach określeń „niemal” i „jakby”. Skrajnie autorska, pamiętnikarska, upodmiotowiona, relacja narratora, który ciągle waha się co do statusu przedstawianej rzeczywistości. Więcej w moim przekonaniu informuje właśnie o niepewnym statusie rzeczywistości, niż o przyjętej strategii narracji i konwencji fantastycznej opowiadania. Pisałem już o fabularnych niekonsekwencjach Schulzowej relacji, w toku rozwoju opowiadania ilość tych niekonsekwencji narasta, swoje apogeum znajdując w mikroopowiadaniach wpisanych w tekst *Sanatorium pod klepsydrą*: w pierwszym z nich Józef wraca w towarzystwie doktora Gotarda z miasta do Sanatorium, prowadzą ze sobą ożywioną rozmowę, a budzi się w łóżku, nie wiedząc jak do niego dotarł; w drugim spotyka w restauracji w mieście ojca przy stole „uginającym się od potraw”, popędzającego kelnera Adasia, ale też i zachwalającego jego usługi, gdy Józef stamtąd – zawstydzony – ucieka, zastaje ojca w ciemnym pokoju i słyszy pełną wyrzutu skargę:

– Ach Józefie, Józefie! Leżę tu już od dwóch dni bez żadnej opieki, dzwonki są przerwane, nikt do mnie nie zagląda, a własny syn opuszcza mnie, ciężko chorego człowieka, i włóczy się za dziewczętami po mieście. Popatrz, jak mi serce wali.

[BS, s. 264]

Wysoce podejrzany jest też status miasta. O jego istnieniu Józef dowiaduje się w trakcie pierwszej po przyjeździe do Sanatorium rozmowy z ojcem. Z pewnym – niestosownym, jeśli zważyć na atmosferę senności i melancholii dominującą w Sanatorium – ożywieniem Jakub informuje go, iż prowadzi sklep, który jest w tym samym miejscu na rynku miasta, co w mieście rodzinnym, choć – jak powiada Jakub – „U nas w mieście

wstydzilibym się takiego straganu” [BS, s. 256]. Józef udaje się do miasta w poszukiwaniu sklepu ojca i znajduje go bez żadnych kłopotów, choć w trakcie drogi do miasta nasuwają mu się refleksje, świadczące o tym, że w przestrzeni Sanatorium ciągle jest jeszcze przybyszem z zewnątrz. Innym, że zachował logikę porządku świata, z którego przybył. Z uwagi na ważność pierwszej wyprawy Józefa do miasta dla porządku proponowanej tu interpretacji, przytoczę nieco obszerniejsze fragmenty:

Jeszcze kilka kroków i byłem na obszernym placu miejskim.

Dziwne i mylące podobieństwo do rynku naszego miasta rodzinnego! Jak podobne są w samej rzeczy wszystkie rynki na świecie! Niemal te same domy i sklepy!

Chodniki były prawie puste. Żalobny i późny półbrzask nieokreślonej pory prosił z nieba o niezdefiniowanej szarości. Czytałem z łatwością wszystkie afisze i szyldy, a jednak nie byłbym zdziwiony, gdyby mi powiedziano, że to noc głęboka! Tylko niektóre sklepy były otwarte. Inne miały na wpół zasunięte żaluzje, zamykano je pośpiesznie. Tęgie i bujne powietrze, powietrze upojne i bogate pochłaniało miejscami część widoku, zmywało jak mokra gąbka parę domów, latarnię, kawałek szyldu. Chwilami trudno było unieść powieki, zapadające przez dziwne niedbalstwo czy senność. Zacząłem szukać sklepu optyka, o którym wspominał ojciec. Mówił mi o tym, jak o czymś mi znanym, odwoływał się jakby do mojej znajomości lokalnych stosunków. Czy nie wiedział, że byłem tu pierwszy raz? Bez wątpienia płało mu się w głowie. Ale czegoż można było oczekiwać od ojca na wpół tylko rzeczywistego, żyjącego życiem tak warunkowym, relatywnym, ograniczonym tylu zastrzeżeniami! Trudno zataić, że trzeba było dużo dobrej woli, ażeby przyznać mu pewien rodzaj egzystencji. Był to godny politowania surogat życia zawisły od powszechnej pobłażliwości, od tego *consensus omnium*, z którego czerpał swe nikłe soki. [...]

W księgarni świeciło się jeszcze. Subiektci zajęci byli sortowaniem książek. Zapytałem o sklep ojca. To właśnie drugi lokal obok nas – objaśnili mnie. Usłużny chłopak podbiegł nawet do drzwi, ażeby mi pokazać. Portal był szklany, okno wystawowe jeszcze niegotowe, zasłonięte szarym papierem. Już ode drzwi zauważyłem ze zdziwieniem, że sklep był pełny kupujących. Mój ojciec stał za ladą i sumował, śliniąc wciąż ołówek, pozycje długiego rachunku. Pan, dla którego wygotowywano ten rachunek, pochylony nad ladą posuwał palcem wskazującym za każdą dodaną cyfrą, licząc półgłosem. Reszta gości przyglądała się w milczeniu. Mój ojciec rzucił na mnie spojrzenie zza okularów i rzekł przytrzymując pozycję, na której się zatrzymał: – Jest tu jakiś list dla ciebie, leży na biurku między papierami – i znów pogrążył się w liczeniu. Subiektci tymczasem okładali kupione towary, zawijali je w papier, obwiązywali sznurkami. Regały były tylko częściowo wypełnione suknem. Większa część była jeszcze pusta.

[BS, s. 258–260, wyróż. – J. O.]

Wyróżnione przeze mnie zdania fragmentu wprowadzają w rzeczywistość imitacji. Józef po raz pierwszy w życiu wchodzi na rynek miasta, w którym jest pierwszy raz i zauważa, że jest w znajomym, tożsamym z przestrzenią rodzinnego miasta, miejscu. A dokładniej, że jest „jakby” u siebie, że poddał się „dziwnemu i mylącemu podobieństwu do naszego miasta”. Że poznawana przestrzeń jest rodzajem imitacji rynku rodzinnego miasta, jak sklep ojca jest rodzajem powtórzenia, imitacji sklepu stamtąd („U nas w mieście wstydziłbym się takiego straganu” – mówi jednak Jakub), podobnie jak egzystencja ojca jest „godnym politowania surogatem życia”. Schulz – nie pierwszy raz w swojej twórczości, o czym za chwilę – wprowadza więc swoich bohaterów w osobliwy rodzaj nie-rzeczywistości czy symulacji rzeczywistości. Dotyczy to obu wymiarów – czasu i przestrzeni. Czas w *Sanatorium* jest czasem „cofniętym”, co pozwala zgodnie z metodą leczniczą doktora Gotarda na egzystencję, a raczej jej „surogat”, Jakuba. W innych opowiadaniach były to na przykład: fałszywy trzynasty miesiąc w *Nocy wielkiego sezonu* [„Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym, jak szósty, mały palec u ręki, wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc” – BS, s. 91]; fałdy czasu, w których mieszczą się nadprogramowe zdarzenia z *Genialnej epoki* [„Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszeregowane, zawieszane w powietrzu, bezdomne i błędne?” – BS, s. 120] czy nadobfitość odgałęzień czasu w opowiadaniu *Wiosna* [„Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślami, westchnieniami i wielokropkami” – BS, s. 135]. Przestrzeń zaś – o czym już wspominałem – ma niezmiennie strukturę labiryntu, samopowielającego się, samoimitującego, rozgałęziającego w nieskończoną ilość symulakr. Rynek miasteczka w *Sanatorium pod klepsydrą*, podobnie jak sklep, to imitacje „tych samych” miejsc w mieście rodzinnym, ale podobnie jest ze „strukturą świata”, w której zawsze dominuje porządek labiryntu i towarzysząca mu czynność błędzenia oraz aura tajemnicy, Niewyraźnego. Józef tak samo błędzi po ciemnych korytarzach *Sanatorium*, jak wcześniej błędził po sklepach cynamonowych i korytarzach gimnazjum (w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*) czy po pasożytniczej dzielnicy miasta (w opowiadaniu *Ulica Krokodyli*). Co jeszcze bardziej

komplikuje „świat przedstawiony”¹⁴⁹ prozy Schulza, że zarówno wymiar czasu, jak i przestrzeni, są w nim konsekwentnie ukonkretniane. Schulz precyzyjnie i skrupulatnie określa porę dnia i roku, chętnie nazywa miesiące, w których toczy się jego opowieść, a z równą temu konsekwencją umiejscawia swoich bohaterów w przestrzeni i wytycza kierunki ich wędrówek, co więcej przestrzeń jego opowieści jest przesycona nad miarę precyzyjnie opisanymi przedmiotami, detalami, rupieciami, które nie tylko mają swoje miejsce w przestrzeni, kształt, fakturę, barwę, ale też swój zapach i wydają dźwięki. Jeśli utrzymać tu Stendhałowską metaforę, że: „powieść to jest zwierciadło przechadzające się po gościńcu”¹⁵⁰ na określenie reprezentacji w prozie autora *Sklepów cynamonowych*, to owo „zwierciadło” bliższe jest lustru z *Sanatorium pod klepsydrą*, w którym usiłuje przejrzeć się Józef [„powierzchnia jego, jak zwierciadło sferyczne, zataiła gdzieś w głębi mój obraz, wirując mętną tonią. Nadaremnie regulowałem oddalenie, podchodząc, cofając się – ze srebrnej płynnej mgły nie chciało wyłonić się żadne odbicie” – BS, s. 257]¹⁵¹.

Schulz wprowadza swoich bohaterów w przestrzeń symulaków, i to

¹⁴⁹ Kategorii „świat przedstawiony” używam w odniesieniu do dzieła Schulza z wielkimi wątpliwościami, stąd cudzysłów. Dzielę tu – choć z innych przyczyn – wątpliwość zgłoszoną przez M. P. M a r k o w s k i e g o niejako na marginesie rozdziału o Schulzu w *Polskiej literaturze nowoczesnej* [zob. s. 181]. Inne możliwe kategorie (np. „reprezentacja”, „mimesis”, „fikcja”) muszę w tym miejscu ze względów stylistycznych odrzucić, podobnie jak najbliższą w moim przekonaniu Freudowską kategorię „treści ukrytej (nieświadomego jądra)”; zob. S. Freud: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa 1982, gł. s. 138; w odniesieniu do prozy Schulza precyzyjniejsza zdaje się kategoria „czasoprzestrzeni”, użyta już przez J. i T. J a r z ę b s k i c h, zob. *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza...*, s. 170–226.

¹⁵⁰ Stendhal: *Czerwone i czarne*. T. 2. Przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1968, s. 158.

¹⁵¹ Henryk Markiewicz metaforę Stendhala wywodzi z tradycji platońskiej i traktuje ją jako jeden z najistotniejszych elementów topiki antycznej, która dominowała w poetykach od starożytności do wieku XVIII, a potem stała się źródłem dziewiętnastowiecznych koncepcji realizmu: „Metafora »zwierciadła«, z takim upodobaniem powtarzana jeszcze przez Stendhala i Kraszewskiego, należy do topiki antycznej; po raz pierwszy użył jej Platon w *Rzeczypospolitej*, w rozważaniach dyskredytujących zresztą twórczość artystyczną; *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* – mówił o komedii Cycero. *Mimesis imitatio, verisimilitudo, la belle nature, le réel, le vrai et la vraisemblance* – były kluczowymi terminami głównej linii poetyki od czasów starożytnych do wieku XVIII.” – H. M a r k i e w i c z: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980, s. 212.

od razu w ich dwóch porządkach. Pierwszy z nich, określony przez Jeana Baudrillarda jako „porządek *produkcji* stanowiący dominujący schemat epoki przemysłowej”; zdominował w moim przekonaniu rzeczywistość w *Ulicy Krokodyli*¹⁵². Drugi zaś – „porządek *symulacji*, stanowiący dominujący schemat obecnej fazy panowania kodu”¹⁵³ – stanowi w *Sanatorium pod klepsydrą* rodzaj uzupełnienia, rozszerzenia. Ta druga opowieść jest późniejsza od pierwszej, co być może oznacza, że imitatywność, jako dostrzeżona przez Schulza w okresie powstawania pierwszego tomu opowiadań, cecha rzeczywistości, w drugim tomie ogarnia już również kod, system znaków świata: „Mamy tu zatem do czynienia nie z procesem zakończonym zgodnie z wzorcem idealnego rozwoju, lecz z procesem generowania w oparciu o *model*, nie z prorocstwem, lecz z »zapisem«. [...] W miejsce kapitalistycznego społeczeństwa nastawionego na produkcję pojawia się cybernetyczny ład neokapitalistyczny, którego zadaniem jest sprawowanie pełnej kontroli – oto zmiana, której służy biologiczna teoria kodu, zmiana, której nie sposób nazwać »niezdeteminowaną«, gdyż stanowi zwieńczenie dziejów – kolejno – Boga, Człowieka, Postępu i Historii, ustępujących ostatecznie pola kodowi, w których transcendencja zanika na rzecz immanencji, prowadzącej nas ku najbardziej zaawansowanej fazie zawrotnego manipulowania stosunkami społecznymi”¹⁵⁴. Albo – i to rozwiązanie uwolnione jest od grzechu projektowania na dzieło Schulza „wynałazków” o wiele od tego dzieła późniejszej myśli ponowoczesnej – bliski jest takiej metafizyce i epistemologii, która w literaturze polskiej nieodłącznie związana jest z poezją Bolesława Leśmiana¹⁵⁵. Naiwne z pozoru pytanie o miejsce, do

¹⁵² Pisałem na ten temat, zob. *Miejsce Brunona Schulza w literaturze modernistycznej*. W: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, s. 303–315

¹⁵³ J. Baudrillard: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 63; teorię symulaków Baudrillard doprecyzowuje w innej książce, zob. *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak, Warszawa 2005, gl. s. 5–56.

¹⁵⁴ J. Baudrillard: *Wymiana symboliczna i śmierć...*, s. 77.

¹⁵⁵ Na metafizykę prozy Schulza i poezji Leśmiana, przeciwstawioną historii, zwrócił uwagę M. P. Markowski [zob. *Historia i metafizyka*. W: *Tężejność i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 32–45], swoje tezy pogłębił i w przystępniejszej formie opisał W: *Polska literatura nowoczesna...*, gl. s. 83–268. Prędzej, choć w nieco innym ujęciu, o metafizyce poezji Leśmiana pisał Michał Głowiński, w kontekście prowadzonego tu wywodu znakomita wydaje mi się formuła tytułu jego monografii poświęconej autorowi *Sadu rozstajnego* [zob. M. Głowiński: *Zaświat przedstawiony*. Warszawa 1981]; jest w niej i element przestrzeni poza rzeczywistością i problem przedstawiania,

którego podróżował i w którym toczy się akcja *Sanatorium pod klepsydrą* – pytanie: „Gdzie to jest?” – jakie w gruncie rzeczy w niniejszym szkicu konsekwentnie zadaję, w odniesieniu do tego (i wielu innych, jeśli nie wszystkich) tekstu Schulza ma znaczenie zasadnicze. Przedstawienie, reprezentacja przestrzeni nicości, nieodłącznie związanej ze śmiercią, ma tu manifestacyjny charakter. Tak czytany Schulz staje się – pomijając nawet historię o jego śmierci, którą przypominałem w pierwszej części niniejszego rozdziału – „poetą śmierci”. Wprowadza w nie-świat, nicość, zaświat, w podobny sposób, jak niewiele lat przed nim Leśmian¹⁵⁶. Przypomnę jego *Metafizykę* w całości, gdyż dla potrzeb niniejszego wywodu można ten wiersz traktować jak utwór programowy:

Kraina, gdzie żyć łatwiej i konać mniej trudno –
Gdzie wieczność już nie tajnie wystawa na straży
Trosk doczesnych – gdzie bardziej jest bosko, niż nudno –
I gdzie każdy za wszystkich nie cierpi – lecz marzy!

Są tu sady bez wyjścia i groble, nad szybą
Owej rzeki wysnione, co kiedyś wytryśnie –
I niejeden tu pałac w zagąszczu ci błyśnie,
Godny tego, by nie był niczyją siedzibą!

Są tu w lasach mrowiska, wzniesione nad drogą,
Gdzie wre praca snów rojnych – odwieczna i bratnia –
I jest tu owa cisza błękitna, ostatnia
Z tych, co jeszcze na uśmiech zdobywać się mogą.

reprezentacji. Wiele interesujących uwag na temat równoległości między prozą Schulza i poezją Leśmiana jest rozproszonych w: W. Owczarski: *Miejsca wspólne, miejsca własne...*; Schulza jako pisarza metafizycznego interpretowała też Mariola Wysocka, zob. *Metafizyka przed ontologią. Kiedy świat w opowiadaniach Brunona Schulza zaczyna się na nowo...*, W: *W ulamkach zwierciadła...*, s. 97–120.

¹⁵⁶ Nie potrafię się zgodzić z tezą Owczarskiego, który Schulzową tendencję do zacierania granic między bytami i przekraczania granicy między życiem a śmiercią interpretuje Freudowską kategorią fantazmatu, który określa jako „fantazmat zatartych granic”. Termin nie zdaje się niczego wyjaśniać! Rzeczywistości Leśmiana, ale też i – choć w mniejszym stopniu – Schulza mają charakter „światów równoległych” przekraczanie granic między nimi albo jest niemożliwe (Leśmian), albo bohater, któremu się to wydarza staje się Obcym/Intruzem/Innym (Schulz), co w rzeczywistości fantazmatycznej zdaje się mało wiarygodne, zob. W. Owczarski: *Miejsca wspólne...*, s. 74.

Tylko czasem na polu jakiś krzyż skrzydlaty
 Wiatraka, mielącego mgły marzeń i ciernie,
 Brakiem boga na sobie złączony niezmiernie –
 Szaleje i skrzydłami uderza w zaświaty!

Bywalec tych uroczyisk, powabnych swym tronem,
 Umie błysków najmniejszą wysledzić nieznacność,
 I w szczelinie pomiędzy istnieniem a zgonem
 Dojrzeć gwiazdę niezgorszą lub niezłą opatrność...

Lecz się nigdy nie strwoży, rozumnie zbłąkany,
 Bezkrólewem w niebiosach lub własnego cienia
 Zgubą w jarach – lub zbytnią łatwością zamiany
 Jednych cudów na drugie... Niech cud się też zmienia!

Jego tylko tu nęci nie zwiedzona grotą
 Lub kwiat jeszcze nie znany, lub muszla co rzadsza –
 I na wszelki przypadek wtórego żywota
 Duszę swoją w te dziwy chętnie zaopatrza...

On tu przyszedł sam przez się, by własne szaleństwo
 Karmić strawą najlepszą na ziemi i niebie –
 I nad brzegiem przepaści wytańczyć dla siebie
 Jeden lęk drogocenny lub niebezpieczeństwo!... ¹⁵⁷

Przypomnę jeszcze przestrozę z apostrofy do czytelnika kończącej *Dziewczynę*, warto bowiem o niej pamiętać, gdy w niniejszym szkicu wskazywać będę na ironię w Schulzowskim tekście śmierci:

I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!
 A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi o ciebie?¹⁵⁸

Powracam do chronologii zdarzeń w *Sanatorium pod klepsydrą*. Choć i chronologia jest w przestrzeni *Sanatorium* wysoce podejrzana! O dwóch mikroopowiadaniach wpisanych w ten tekst już wspominałem, poprzedzone są one taką – „autotematyczną”, chciałoby się napisać – refleksją narratora-bohatera:

¹⁵⁷ B. Leśmian: *Poezje*. Wyb. B. Zadura, Lublin 1982, s. 43–44.

¹⁵⁸ Tamże, s. 178.

Budząc się, zamroczeni jeszcze i chwiejni, ciągniemy dalej przerwana rozmowę, kontynuujemy uciążliwą drogę, toczymy naprzód zawiłą sprawę bez początku i końca. Skutkiem tego gubią się kędyś po drodze mimochodem całe interwały czasu, tracimy kontrolę nad ciągłością dnia i w końcu przestajemy na nią nalegać, rezygnujemy bez żalu ze szkieletu nieprzerwanej chronologii, do której bacznego nadzorowania przywykliśmy ongiś z nałogu i troskliwej dyscypliny codziennej. Dawno poświęciliśmy tę skrupulatność w wyliczaniu się co do grosza z zużytych godzin – dumę i ambicję naszej ekonomiki. Z tych kardynalnych cnót, w których nie znaleźmy ongiś wahania ani uchybienia – kapitulowaliśmy dawno.

[BS, s. 262, wyróż. – J. O.]

Czas w Sanatorium upływa, zatracił się już jednak jakikolwiek jego rytm. O ile na początku opowieści bohater-narrator precyzyjnie osadzał swoje „ja” w porządku czasowym, miały godziny, dni, tygodnie...; o tyle teraz używa określeń mało precyzyjnych: „dawno”, „długo”... I jeszcze jedno: o ile podróż do Sanatorium Józef relacjonował w pierwszej osobie liczby pojedynczej, teraz już utożsamia się ze zbiorowością przebywającą w przestrzeni Sanatorium i używa liczby mnogiej. Obcy, przybysz, Inny, intruz, jest już u siebie, dialektyka wnętrza i zewnątrz została zakwestionowana. Czy zostanie odbudowana? Trzeba będzie sprawdzić, gdy Józef będzie opuszczał Sanatorium.

Stosunki w Sanatorium stają się z dniem każdym nieznośniejsze. Trudno zaprzeczyć, że wpadliśmy po prostu w pułapkę.

[BS, s. 266]

– informuje Józef. Kontekst podpowiada dookreślenie: „w pułapkę c z a s u i labiryntu”. Ale czy tylko? Czy z tej „pułapki” można się wyswobodzić? Gdy w opowiadaniu powraca narracja pierwszoosobowa w liczbie pojedynczej, równoległe z nią rozmnażają się wątpliwości Józefa. W liczbie pojedynczej „odzywa” się jakby ciągle jeszcze Józef – przybysz, obcy, Inny, intruz; zachowujący pamięć i logikę świata zewnętrznego, porzuconego, pozostawionego w wyniku podróży w odwiedzinach do ojca. Z wyrzutem wypomina sobie nawet racjonalną przecież decyzję o wysłaniu ojca na leczenie:

Zaczynam żałować całej tej imprezy. Trudno to nazwać szczęśliwym pomysłem, żeśmy, uwiedzeni szumną reklamą, wysłali tu ojca. Cofnięty czas... w samej rzeczy, pięknie to brzmi, ale czymże okazuje się w istocie? Czy dostaje się tu

pełnowartościowy, rzetelny czas, czas niejako ze świeżego postawu odwinęty, pachnący nowością i farbą? Wprost przeciwnie. Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito.

Nic dziwnego, toż jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki. Pożał; się Boże!...

[BS, s. 268]

Desperacja pogłębia się. Wyrzut skierowany do samego siebie przeobraża się w skargę kierowaną do instancji najwyższych – boga, matki:

...ktoś idzie przede mną, nie odwracając się. To nie jest pielęgniarka. Wiem, kto to jest! – Mamo! – wołam drżącym ze wzburzenia głosem i matka odwraca twarz i patrzy na mnie przez chwilę z błagalnym uśmiechem. Gdzie jestem? Co się tu dzieje? W jaką matnię wplątałem się?

[BS, s. 269]

Pogłębiającej się desperacji Józefa towarzyszy narastające poczucie zagrożenia ze strony rzeczywistości Sanatorium. Właściwie nie bardzo wiadomo, czy coraz gorsze przewidywania co do sensu pobytu ojca w tym miejscu i przyjazdu w odwiedzinę są przyczyną, że w Sanatorium Józef postrzega coraz bardziej absurdalne i zagrażające mu zjawiska, czy te zjawiska zdarzają się obiektywnie mimo woli Józefa. Bliskie to znowu Leśmianowskiej wyobraźni – konotacje filozoficzne w tym miejscu pominę – bohater postrzega świat, nie jako zewnętrzną, obiektywną rzeczywistość, lecz tą rzeczywistość zdaje się być projekcją jego wyobraźni, lęków i kompleksów. Wpierw wokół Sanatorium zaczyna roić się od psów, potem sanatoryjny pies, którego dotąd przechodząc przez bramę Sanatorium, w ogóle nie zauważał, postrzegany jest jak dzika bestia:

Ciarki przechodzą mnie, ile razy mijam jego budę, przy której stoi unieruchomiony na krótkim łańcuchu, z nastroszonym dziko kołnierzem kudłów dookoła głowy, wąsaty, szczeciniasty i brodaty, z maszynerią potężnej paszczy pełnej kłów. Nie szczeka wcale, tylko jego dzika twarz staje się na widok człowieka jeszcze straszniejsza, rysy drętwieją w wyraz bezdennej wściekłości i, podnosząc powoli straszną mordę, zanosi się w cichej konwulsji całkiem niskim, żarliwym, z głębi nienawiści wydobyłym wyciem, w którym brzmi żalność i rozpacz bezsilności.

[...] jestem za każdym razem wstrząśnięty do głębi tą żywiołową manifestacją bezsilnej nienawiści.

[BS, s. 270]

Także z Jakubem zaczynają się dziać dziwne rzeczy – rozpoczyna się proces jego „zanikania”, znany *nota bene* z innych opowieści Schulza – *Ptaków czy Nawiedzenia*:

Przerastam teraz o dwie głowy ojca, który mały i chudy drepce obok mnie swym drobnym starczym kroczeniem.

[BS, s. 270]

W końcu do miasta wkraczają nieprzyjacielskie wojska, wybucha wojna – to znowu powtórzenie motywu z innej opowieści, tym razem z *Wiosny*. Ojciec wysłał Józefa do Sanatorium, a sam „musi przedostać się” do sklepu – w interpretowanym opowiadaniu to pożegnanie z ojcem. Przy bramie Sanatorium czeka jeszcze Józefa spotkanie z psem, który teraz doznaje szeregu metamorfoz, by w końcu okazać się człowiekiem:

Nigdy nie widziałem go z tak bliska i dopiero teraz opadają mi łuski z oczu. Jak wielka jest moc uprzedzenia! Jak potężna jest sugestia strachu! Co za zaślepienie! Toż to człowiek. Człowiek na łańcuchu, którego w upraszczającym, metaforycznym, ryczałtowym skrócie brałem niepojętym sposobem za psa. Proszę mnie źle nie rozumieć. Był to pies – niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej, jak zwierzęcej.

[BS, s. 273]¹⁵⁹

Człowiek-pies przeobraża się, to „inteligent”, „uczony”, „starszy nieudany brat doktora Gotarda”, „introligator, krzykacz, mowca wiecowy, partyjniak”... Ale raczej – to przecież pies stróżujący o bram Sanatorium – Cerber, tym bardziej, że po drodze narrator mimochodem zauważył:

Szedłem spokojnie pustymi ulicami do parku miejskiego. Palily się tam latarnie ciemnym niebieskawym płomykiem, jak żałobne asfodele.

[BS, s. 272, wyróż. – J. O.]

A „asfodele” to przecież w greckiej tradycji kwiaty (liliowate) żałobne, zaś według Homera na Polach Elizejskich (części Hadesu) znajdowały się

¹⁵⁹ Nie umiem rozstrzygnąć, czy obraz człowieka-psa w *Sanatorium pod klepsydrą* jest świadomym nawiązaniem do podobnego obrazu z *Ferdydurke* Gombrowicza [zob. W. Gombrowicz: *Ferdydurke. Pisma zebrane*. Oprac. W. Bołeki, Kraków 2007, s. 182–184], jednak na tę koincydencję warto chyba zwrócić uwagę.

łąki asfodelowe, po których przechadzają się dusze tych, którzy żyli cnotliwie. Jeśli tak, to brama Sanatorium wiedzie do Hadesu, Sanatorium to... podziemny świat zmarłych?

Józef uwalnia człowieka-psa – okazuje się on być introligatorem – proponuje mu materialną pomoc, w końcu zaprasza do pokoju ojca, w którym zostawia samego pod pretekstem, iż udaje się do sanatoryjnej restauracji po koniak. I rozpoczyna ucieczkę z Sanatorium, a jedyną wątpliwość, że naraża ojca na niespodziewane spotkanie z tajemniczym gościem (psem/introligatorem/Cerberem/bestią), tłumi taką refleksją:

Szczęście, że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje, że go już to właściwie nie dosięga – myślę z ulgą i widzę już przed sobą czarny ciąg wagonów kolejowych stojących u wyjazdu.

[BS, s. 276]

2.3.

Józef wbiega do pociągu, ten rusza i odtąd bohater opowiadania – niczym w wiecznotrwałym czasie mitu – podróżuje (powraca do domu?):

Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zadamowiłem się niejako na kolei i toleruję mnie tam walęsającego się z wagonu do wagonu. Ogromne, jak pokoje, wozy pełne są śmiecia i słomy, przeciagi przewiercają je na wskroś w szare bezbarwne dni.

[BS, s. 276]

Przypomina, a może raczej upodabnia się do postaci, które spotkał w czasie podróży pociągiem do Sanatorium [„towarzyszył mi człowiek w podartym mundurze kolejowca, milczący, pogrążony w myślach. Przyciskał chustkę do spuchniętej, obolałej twarzy”; „spotkałem konduktora w czarnym mundurze służby kolejowej tej linii” – BS, s. 250]:

Moje ubranie podarło się, postrzępiło. Podarowano mi znoszony mundur kolejarza. Twarz mam obwiązaną brudną szmatą wskutek spuchniętego policzka. Siedzę w słomie i drzemię, a gdy jestem głodny, staję w korytarzu przed przedziałami drugiej klasy i śpiewam. I wrzucają mi drobne monety do mojej konduktorskiej czapki, do czarnej czapki kolejarza z oddartym daszkiem.

[BS, s. 276]

Struktura fabuły *Sanatorium pod klepsydrą* p o w t a r z a – z niewielkimi, choć znaczącymi, modyfikacjami – strukturę mitu o Orfeuszu, Dionizosie, Dantem (choć Orfeusz i Dante wybrali się w zaświaty po swoje ukochane, zaś Dionizos po matkę). Józef podróżuje w odwiedzinach do ojca przebywającego w sanatorium, ale jest to podróż w inny wymiar czasu – w wymiar „czasu cofniętego”. Wojciech Owczarski w swojej interpretacji *Sanatorium pod klepsydrą*, konsekwentnie sięgając do siatki pojęciowej stworzonej przez Freuda, rozważa cel wyjazdu Józefa do Sanatorium i traktuje go jako „próbę wydarcia ojca ze szponów śmierci; jako potrzebę zrozumienia ojcowskiego świata, spojrzenia na niego z innej, dorosłej perspektywy; jako wewnętrzny nakaz zadośćuczynienia za winy popełnione przeciwko ojcu; jako edypalną chęć detronizacji, unicestwienia ojca, symbolicznego zabójstwa; wreszcie – jako pragnienie samopoznania, odnalezienia zagubionego skarbu, odzyskania części własnego »ja«”.¹⁶⁰ A parę zdań wcześniej na pytanie – „Dlaczego [Józef – J. O.] postanowił raz jeszcze spotkać się z ojcem?” – kategorycznie odpowiedział: „ponieważ tęsknił i, jak Orfeusz, chciał zakwestionować nieubłagane prawa śmierci”.¹⁶¹ Jednak cały późniejszy wywód badacza zmierza w kierunku jednoznacznego opowiedzenia się za hipotezą, że Józef podróżuje do Sanatorium raczej w celu „odnalezienia zagubionego skarbu, odzyskania części własnego »ja«”. Ten kierunek nie przekonuje z dwóch powodów. Pierwszy taki, że „unieważnia” niejako psychoanalityczną analizę opowiadania, bo na drugi plan spycha centralną we freudyzmie analizę relacji syn-ojciec.¹⁶² Sam zresztą Schulz – uważny przecież czytelnik Freuda¹⁶³ – pozostawił w tekstach swoich opowiadań wiele znaków dystansowania się do freudyzmu, choćby poprzez konsekwentne stosowanie różnego rodzaju chwytów ironicznych, o czym jeszcze w niniejszym rozdziale będę pisał. Po drugie zaś – i to wydaje mi się istotniejsze – dlatego, że pomija kończącą

¹⁶⁰ W. O w c z a r s k i: *Miejsca wspólne...*, s. 241.

¹⁶¹ Tamże; pomysł by *Sanatorium pod klepsydrą* interpretować przez pryzmat mitu orfickiego jako pierwszy pojawił się w książce J. F i c o w s k i e g o [zob. *Regiony wielkiej herezji...*, s. 74–75; zob. też: B. G r y s z k i e w i c z: *Ironia i mistycyzm*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3; S. L i n d e n b a u m: *Sanatorium pod klepsydrą – Hades czy sanatorium?* W: *W ulamkach zwierciadła...*, s. 47–74.

¹⁶² Bardziej udaną – moim zdaniem – próbę psychoanalitycznej analizy prozy Schulza, ale przez pryzmat koncepcji Carla Gustava Junga, znaleźć można w: T. O l c h a n o w s k i: *Interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*. Białystok 2001.

¹⁶³ Świadczą o tym: szkic S c h u l z a *Aneksja podświadomości* (*Uwagi o Cudzoziemce Kuncewiczowej*) (BS, s. 368–378) oraz wiele fragmentów korespondencji pisarza.

Sanatorium pod klepsydrą scenę ucieczki Józefa z Sanatorium i opis jego wiecznotrwałej podróży powrotnej. A bez uwzględnienia tych końcowych fragmentów opowieści, jej interpretacja przestaje być wobec niej lojalna.

Oto bowiem, gdy Józef przekonuje się, że na powrót z ojcem do „normalnego” świata nie ma szans, gdyż metoda lecznicza doktora Gotarda to wyklucza, chce samotnie powrócić do świata żywych. Okazuje się to niemożliwe, choć ucieczka z Sanatorium/Hadesu kończy się powodzeniem, to Józef wiecznie przebywa w strefie pośredniej, pomiędzy światem żywych a światem zmarłych. Niczym Prometeusz przykuty do skał Kaukazu, skazany na wieczne cierpienie, Józef wiecznie będzie podróżował jadącym do nikąd (jadącym w nicości?) pociągiem. I tu w opowiadaniu rozpoczyna się motyw powrotu, nie trzeba metafory „powrotu do dzieciństwa”!

Schulz wprowadza więc swoich bohaterów (Józefa i Jakuba) oraz przestrzeń rodzinnych stron (Drohobycz, Truskawiec) w wymiar mitu. Jeśli przestrzeń wszystkich, poza *Sanatorium pod klepsydrą*, opowiadań Schulza to odbicie, imitacja, „symulakra” Drohobycza, to z wielką dozą prawdopodobieństwa przestrzeń Sanatorium można traktować jako odbicie, imitację, „symulakrę” Truskawca. Jak sądzę, opis tego uzdrowiska ze Słownika schulzowskiego z powodzeniem można rozszerzyć właśnie o *Sanatorium pod klepsydrą*¹⁶⁴. A dzieją się z tymi bohaterami i w tych przestrzeniach rzeczy dziwne, niewyjaśnialne, często urągające racjonalnemu i logicznemu myśleniu. „W mieście wszystko może się zdarzyć: – pisał Claude Lévi-Strauss – wydaje się, że następstwo zdarzeń nie jest tam pod-

¹⁶⁴ Autor hasła „Truskawiec” (Jerzy Jarzębski), po krótkiej charakterystyce Truskawca i informacjach o częstych i ważnych pobytach w nim Schulza, piszą: „Truskawiec odgrywał również u Schulza pewną rolę jako motyw literacki: pojawiające się w jego opowiadaniach (na przykład w → *Wiosnie*) sceny parkowe zdają się wywodzić ze wspomnienia tamtejszego parku zdrojowego. W tekście opowieści pojawiają się wzmianki o »wyjeździe do wód« (*Sierpień*), o »małym jeszcze wówczas zdrojowisku«, do którego jedzie się gościńcem, mijając (istniejącą rzeczywiście przy drodze do Truskawca) karczmę na »Górcę« (*Republika marzeń*), o »letnisku«, w którym jest – jak w Truskawcu – »małe rondo parkowe« z pomnikiem Mickiewicza (*Jesień*). Zajmował więc Truskawiec szczególną pozycję w Schulzowskiej topografii: był miejscem, do którego się wyjeżdżało na wakacje lub wypoczynek, miejscem »odświętnym«, a jednocześnie »oswojonym«, bliskim sercu, znanym, niebudzącym poczucia zagubienia. Podróż do Truskawca – inaczej niż inne → podróże, pozostawiające po sobie tylko poczucie oszołomienia bezmiarem obcej przestrzeni – pełniła funkcję podróży mitycznej, podróży do innej sfery własnego → »ja« lub innej sfery czasu (»łato uniwersalne« w opowiadaniu *Jesień*).” – *Słownik schulzowski...*, s. 396, wyróż. – J. O.

porządkowane żadnej regule logiki ani zasadzie ciągłości. Każdy podmiot może mieć dowolny orzecznik; każdy dający się pomyśleć stosunek jest możliwy”.¹⁶⁵ A parę akapitów dalej – co może stanowić metodologiczną podstawę do umieszczonego w wieczności (lub poza czasem) Józefa powracającego z Sanatorium – dodawał: „Mit odnosi się zawsze do zdarzeń minionych: »przed stworzeniem świata« lub »podczas pierwszych wieków«, a w każdym razie »dawno temu«. Ale wewnętrzna wartość przypisywana mitowi bierze się z tego, że te zdarzenia, mające rozwijać się w jakimś momencie czasu tworzą zarazem trwałą strukturę, która równocześnie odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości”.¹⁶⁶ Gdy mowa o śmierci – przypomnę jedną z tez pierwszego rozdziału niniejszej książki – nie ma czasu teraźniejszego.

Bohater Schulza ciągle w r a c a do domu, niczym Orfeusz, który ciągle przekracza granicę między Hadesem a światem żywych. Niczym Orfeusz – Józef „śpiewa”. Bohater greckiego mitu śpiewem oswajał bestie i – wykładnię Blanchota przypominałem w pierwszym rozdziale – przewycięzał śmierć. Józef śpiewa za drobne datki, potrzebne mu, „gdy jest głodny”. Struktura opowieści Schulza p o w t a r z a strukturę mitu. Ale...

2.4.

Jednak nie powtórzenie struktury mitu stanowi o wyjątkowości Schulzowych opowieści, lecz od struktury tej odstępstwa. Jest ich parę, najistotniejsze z nich to cel wyprawy Józefa w zaświaty/do Sanatorium (jedzie on w odwiedzinach do chorego/zmarłego ojca przebywającego w zakładzie leczniczym) oraz groteska i ironia wszechobecne w tekście *Sanatorium pod klepsydrami*. Chętnie dodałbym do tych odstępstw jeszcze jedno, ale – by je zaakceptować – niezbędna jest zgoda na anachronizm. Chodzi o lekturę „po *holocaustie*”, którą projektowałem w pierwszej części niniejszego rozdziału. Uprawnioną, jeśli myśleć Schulza jako pisarza przeczuwającego katastrofę, zagładę.

U początków literatury modernistycznej w Polsce odradza się – przede wszystkim za sprawą recepcji prac Fryderyka Nietzschego – kult Dionizosa. W jednej z jego wersji Dionizos, utożsamiany z Orfeuszem, Bachusem i Erosem, porównywany jest do Chrystusa.¹⁶⁷ Wszystkie, prawie wszystkie,

¹⁶⁵ C. L é v i - S t r a u s s : *Antropologia strukturalna...*, s. 186–187.

¹⁶⁶ Tamże, s. 188.

¹⁶⁷ Szczegółowo zjawisko odrodzenia się kultu dionizyjskiego oraz motyw porównu-

elementy Schulzowskiego dyskursu śmierci kumulują się w kulcie dionizyjским. „Tak więc jest Dionizos jednocześnie bogiem radości i żałoby, narodzin i katastrofy, początku i końca, aprobaty życia i ucieczki przed nim w ponure rytuały misterii. W konsekwencji poświęcony mu mit pozwala ogarnąć sytuacje skomplikowane, złożone ze sprzecznych elementów, pozwala wyrazić przeciwstawne sobie postawy, od bezmyślnej radości z dnia dzisiejszego po przerażenie wizją zagłady Europy i jej kultury.”¹⁶⁸ – pisał Michał Głowiński. Kontynuacją tej linii „literatury dionizyjskiej” zapoczątkowanej na przełomie wieków w drugiej połowie międzywojennego dwudziestolecia i później jest w moim przekonaniu proza takich pisarzy, jak Wat (*Bezrobotny Lucyfer*), Gombrowicz (*Pamiętnik z okresu dojrzewania*, *Ferdydurke*) czy powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Miejsce opowieści Schulza w tej linii polskiego modernizmu nie podlega dyskusji. Co o tym decyduje? Po pierwsze to kwestia stylu – jego nasycenia charakterystycznymi w tradycji dionizyjskiej figurami groteskowymi, różnego rodzaju hybrydami (w *Sanatorium pod klepsydrą* człowiek-pies i „mechanizacja” spotykanych w *Sanatorium kobiet*¹⁶⁹, wcześniej: metamorfozy ojca w kondora i karakona, jego demiurgiczne marzenia o stworzeniu człowieka na wzór manekina i manekina na wzór człowieka, przemiana brata Jakuba w „zwój

jący Orfeusza do Chrystusa opisał M. G ł o w i ń s k i: *Maska Dionizosa*. W: *Tęgoż: Mity przebrane...*, s. 5–54. Co prawda autor kończy swój opis ewolucji motywu następującą konkluzją: „Skarłowaciały Dionizos odszedł już na zawsze, wobec nowych kształtów świata stał się – także jako metafora – nieprzydatny. Jego zaś dzieje w literaturze końca XIX i pierwszej ćwierci naszego stulecia są w istocie dziejami pewnej formacji intelektualnej, jej nadziei i złudzeń, jej wielkości i upadku, a także – jej klęski.” [s. 53–54]; sądzę jednak, że także na tej płaszczyźnie narracje Schulza są kontynuacją modernizmu, że po „pierwszej ćwierci naszego [XX – J. O.] stulecia” nie dokonał się żaden przełom. Sojusznictwo znajduję w artykule Boleckiego, badającego związki Schulza z filozofią Nietzschego, zob. W. B o l e c k i: *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*. W: *W ulamkach zwierciadła...*, s. 321–340.

¹⁶⁸ M. G ł o w i ń s k i: *Maska Dionizosa*..., s. 11.

¹⁶⁹ „Zataczając się jak pijany od jednego snu do drugiego, ledwo zwracam uwagę w trzeźwiejszych chwilach na tutejszą pleć piękną. Zresztą chroniczny zmrok na ulicach nie pozwala nawet dokładnie rozróżniać twarzy. Co jedynie zdołałem zauważyć, jako młody człowiek mający jeszcze na tym polu bądź co bądź pewne zainteresowania – to osobliwy chód tych panienek. Jest to chód w nieubłagane prostej linii, nie liczący się z żadnymi przeszkodami, posłuszny tylko jakiemuś wewnętrznemu rytmowi, jakiemuś prawu, które odwijają one jak z kłębka w nic prostolinijnego truchciku, pełnego akuracji i odmierzonej gracji. Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawo, jak nakręconą sprężynkę.” [BS, s. 265, wyróż. – J. O.].

kiszek gumowych” w *Traktacie o manekinach. Dokończeniu*, ciotka Perazja w *Nocy wielkiego sezonu* zwinęta „jak zwiędły spalony papier”, który potem ma się „zetlić w płatek popiołu, skruszyć w proch i nicłość”, kuzyn Emil w *Sierpniu*, którego twarz „zapomniała o sobie, rozwiała się” czy dokonana przez Jakuba przemiana wuja Edwarda w dzwonek elektryczny w *Komicie*¹⁷⁰. Groteska jest zresztą regułą organizującą, a raczej dezorganizującą całą rzeczywistość opowieści Schulza: przesyt, nadmiar, chaos, nagromadzenie przedmiotów o wątpliwej przydatności, zwykle zepsutych i uszkodzonych oraz odpadków i śmieci, a także – co Włodzimierz Bolecki słusznie łączył z obecnością tradycji sztuki secesyjnej – skłonność do: „hybrydycznych połączeń roślin, zwierząt i ludzi, w zamięłowaniu do przedstawiania postaci mitologicznych, szczególnie misteriów eleuzyjskich, postaci Selenów, satyrów czy Dionizosa”¹⁷¹. Pisał Bolecki, przytaczając zdanie z *Narodzin tragedii* Nietzschego: „Żywiol dionizyjski to »upojenia pełna rzeczywistość, która również na jednostkę nie zważa, lecz stara się indywiduum zniweczyć i wyzwolić mistyczne uczucie jedności«. Pogański orszak Dionizosa to tradycja groteski – hybrydy”¹⁷². Ale to jeszcze nie wszystko, groteska w opowieściach Schulza to także zderzanie ze sobą wielu stylów, słowników, języków, to także zmienność perspektywy opisu świata! Takie Schulzowskie rozplecenie języka, powodujące że w większości jego opowieści ich podmiot przestaje panować nad fabułą, gubi jej wątki, nie potrafi ich ukończyć¹⁷³. Ale i tu z *Sanatorium pod klepsydrą* kłopot wielki – jest to bowiem z wszystkich opowiadań Schulza tekst najbardziej jednorodny, jeśli spojrzeć na niego z punktu widzenia perspektywy opisu świata. We wszystkich innych opowiadaniach nie wiadomo, czy rzeczywistość oglądana jest z perspektywy dziecka czy dorosłego, naiwnej czy dojrzałej; prostaczka czy mędrca¹⁷⁴.

¹⁷⁰ O stylu Schulza najszerzej pisał Bolecki, zob.: W. Bolecki: *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*. W: *Tęgoż: Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 170–241; *Tęgoż: Schulz – Witkacy, Witkacy – Schulz (Wariacje interpretacyjne)*. W: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992. Red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 127–151.

¹⁷¹ W. Bolecki: *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza...*, s. 336.

¹⁷² Tamże, s. 336–337.

¹⁷³ Na tę cechę prozy Schulza zwracałem uwagę w innym miejscu, zob. J. Olejniczak: *Udręka tekstu – tekst udręki...*

¹⁷⁴ Tej cechy stylu Schulza – jak się zdaje – nie docenił Owczarski, dając sobie w ten sposób prawo do linearnej, chronologicznej lektury kolejnych opowiadań, w myśl której

Te opozycje w *Sanatorium pod klepsydrą* są zniesione, pozostaje jedna – między realnością, nawet racjonalnością, a onirycznością, fantastycznością, absurdalnością. Jeśli przyjąć jako programową deklarację Schulza z listu do Witkacego – „Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat' exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu.” [BS, s. 446] – i rozszerzyć ją także na drugi zbiór opowiadań, to świat *Sanatorium pod klepsydrą* opowiedziany jest z perspektywy dorosłego syna poszukującego kontaktu z wcześniej zmarłym ojcem (Jakub Schulz zmarł w 1915 roku, gdy pisarz miał siedemnaście lat). Wielość stylów, słowników i języków pozostaje w opowiadaniu zachowana.

Pozostaje ironia... Wszechobecna w tekście Schulza.

2.5.

„Wszechobecna” – czynię więc aprioryczne założenie, że tekst Schulza jest tekstem ironicznym, choć przecież – i tu badacze ironii jako kategorii literaturoznawczej są zgodni – nie ma „twardych” wyznaczników stylu czy gatunków ironicznych¹⁷⁵. „Sztuka autora ironicznego – pisał Bela Al-lemann – polega na utrzymywaniu się w tej pośredniej i chwiejnej pozycji, dokładnie na sposób akrobaty, unikając zarówno popadnięcia w poważne akceptowanie potocznie rozumianej formuły (co wcale nie wyklucza wysublimowanej powagi właściwej stylowi ironicznemu), jak i, z drugiej strony, wpadania w paradoks – także na swój sposób banalny – formuły, której funkcja przekształca się w celu zdemaskowania (co z kolei nie wyklucza pewnego pokrewieństwa między stylem ironicznym a demaskowaniem satyrycznym; pokrewieństwo to przejawia się w tendencji do krytyki społecznej, częściej w literaturze ironicznej)”.¹⁷⁶ Ten sam badacz w cytowa-

przed zdarzeniami opowiedzianymi w *Sanatorium pod klepsydrą* miały miejsce zdarzenia opowiedziane w tekstach ze *Sklepów cynamonowych*; zob. W. O w c z a r s k i: *Miejsca wspólne, miejsca własne...*, gł. s. 251–257.

¹⁷⁵ Zob. np.: M. G ł o w i ń s k i: *Ironia jako akt komunikacyjny*; B. A l l e m a n n: *O ironii jako o kategorii literackiej*. Przeł. M. D r a m i ń s k a - J o c z o w a; D. C. M u e c k e: *Ironia: [podstawowe klasyfikacje]*. Przeł. G. C e n d r o w s k a. W: *Ironia. Tematy teoretycznoliterackie. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. M. G ł o w i ń s k i, Gdańsk 2002, s. 5–16, 17–42, 43–74.

¹⁷⁶ B. A l l e m a n n: *O ironii jako kategorii literackiej...*, s. 28–29.

nym szkicu wymienia jednak cechy stylu ironicznego w prozie Thomasa Manna: „jawnie wyszukane środki wyrazu z troską o budowanie okresów, niezwykłą we współczesnym języku niemieckim, i z umyślnym wyszukiwaniem słownikiem”.¹⁷⁷ Z powodzeniem można przecież za ich pomocą – bez troski o interpretacyjne nadużycie – określić styl Schulza, a uprawnia do tego i to, że pisarz świetnie znał zarówno język niemiecki, jak i to, że był wnikliwym czytelnikiem Manna, którego twórczość określał nawet jako szczyt, ku któremu sam chciał zmierzać¹⁷⁸.

Uchylę się od szczegółowej analizy stylu opowiadań Schulza, traktując aprioryczne założenia jako pewnik, nie ma też potrzeby, by wykraczać poza najbardziej oczywistą definicję ironii – „ironia to przejrzysty kontrast między przekazem dosłownym a przekazem prawdziwym”¹⁷⁹. W niniejszym rozdziale interesujące jest źródło i funkcja ironii w tekście Schulza. Otóż sądzę, że prowadzi to w prostej linii do problematyki śmierci, a dokładniej: do problemu reprezentacji/mówienia/pisania o śmierci. W wielu wspomnieniach i artykułach interpretujących twórczość Schulza zwracano uwagę na jego poczucie humoru¹⁸⁰. Ale nie o humor tu idzie. Zauważył mimochodem w trakcie analizy fragmentów *Don Juana* Douglas C. Muecke: „Poniższa strofa z *Don Juana* opiera się na znanej sytuacji ironicznej, kiedy to strach przed śmiercią przynajmniej na krótko przywraca dawną pobożność.”¹⁸¹ Schulz jest (zarówno w sensie egzystencjalnym, o czym pisałem w pierwszej części rozdziału, jak i jako *porte parole* bohatera-narratora *Sanatorium pod klepsydrą*) przerażony

¹⁷⁷ Tamże, s. 33.

¹⁷⁸ Zob. np.: [*Do Anny Płockiej* (6 XI 1941)]; Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza. W: BS, s. 434–436, 442–446; zob. też: *Słownik schulzowski...*, s. 200.

¹⁷⁹ B. Al le m a n n: *O ironii jako kategorii literackiej...*, s. 36. Gest uchylecia się od analizy usprawiedliwiam tym, że na cechy leksyki Schulza wskazywałem już w innych miejscach, zob.: *Na boku fikcji – Bruno Schulz*. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...*; *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie...*; zob. też: J. J a r z ę b s k i: *Wstęp*. W: BS, s. XXXI–XXXVII; W. P a n a s: „Zstąpienie w esencjonalność”. *O kształtach słowa w prozie Brunona Schulza*. W: *Studia o prozie Brunona Schulza*. Red. W. W y s k i e l, Katowice 1976.

¹⁸⁰ Zob. np.: T. B o c h e ń s k i: *Czarny humor w twórczości Brunona Schulza*; B. G r y s z k i e w i c z: *Bruno Schulz a tradycja czarnego humoru*; T. M i z e r k i e w i c z: „zagubione takty śmiechu”. *Opowiadania Brunona Schulza w kontekście międzywojennych teorii komizmu*; R. L o o b y: *Formalizm i parodia w twórczości Brunona Schulza*. W: *W ulamkach zwierciadła...*, s. 211–274.

¹⁸¹ D. C. M u e c k e: *Ironia: podstawowe klasyfikacje...*, s. 44–45.

śmiercią. W *Sanatorium pod klepsydrą* podejmuje się zadania niemożliwego – opowiada o śmierci własnej, śmierci w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego. Powrót Józefa do domu z tego opowiadania jest jedną z wersji „powrotu w śmierć”...

Prowadzi też w prostej linii do problematyki „ja”, podmiotowości, która wobec śmierci własnej odsłania się w najbardziej radykalny sposób, o czym już wspominałem w pierwszym rozdziale niniejszej książki, a do czego będę jeszcze w niej wracać.



3. Aleksander Wat¹⁸²

Jeżeliby mnie zapytano: „Co byłoby ci łatwiej (a więc co wolisz) – zamieszkać we Włoszech czy umrzeć” – albo nawet: „Zmienić mieszkanie czy umrzeć?” – odpowiedziałbym: „Umrzeć”. Ale to jest oszustwo – bo w ogóle wolałbym umrzeć, niż żyć. Dotychczas byłem w fazie „nie wolno odebrać sobie życia” – teraz wchodzę w fazę „dlaczego zwlekasz?”

(Aleksander Wat)

3.1.

Ola Watowa w następujący sposób wspominała śmierć męża:

A tego wieczoru, ostatniego wieczoru, rozmawiałam z kimś przez telefon o rzeczach tak pustych, nieważnych, pospolitych. I kiedy odwiesiłam słuchawkę, zdałam sobie sprawę, że robi się późno, że on tam sam w swoim pokoju, może już bardzo zmęczony, senny. Weszłam do niego. Patrzył na mnie takim upartym, zachłannym, nieruchomym wzrokiem i milczał. Ale nie było to milczenie, poza którym czuje się ruch myśli, słów, które za chwilę się usłyszy, było to jakieś ciężkie milczenie, jakaś dziwna tama postawiona i myśli, i słowom, milczenie ostateczne. Poczułam je w sobie, w swoim gardle, jakby ono i w moim gardle postawiło tamę, jakbym i ja miała zakazane, powiedziane, że to jest milczenie święte. Ale przecież powiedziałam: „Ol, mój drogi, ty na pewno jesteś bardzo zmęczony, chcesz usnąć, przeszkodziłam ci, wybacz”. I pocałowałam go. Ale on nie rozwarł ust, miał tylko te oczy, wyrażające, ostateczne, wpatrzone w moją twarz, jeszcze notujące każdy jej rys. Potem wiedziałam, wiedziałam z całą pewnością, że gdyby zdobył się na przecięcie tego milczenia, zaczęłby krzyczeć

¹⁸² Niewielki fragment rozdziału (z części drugiej) był przeze mnie wygłoszony pod tytułem *Dwie twarze. Aleksander Wat* na konferencji *Metamorphôseon synagógé. Przemiany i więzi w literaturze, sztuce i etyce*, zorganizowanej w Katowicach przez Katedrę Literatury Porównawczej UŚ w dniach 6–7 listopada 2006 r.

i ten krzyk musiałby mnie zmusić do zaakceptowania tego, co było przez niego zamierzone. „Czy chcesz, abym zgasiła światło?”, zapytałam. Przytaknął głową, że tak. I wyszłam. Położyłam się i zaczęłam czytać książkę Pintera o Prouście. Byłam dziwnie spokojna. Dobrze już po północy usłyszałam dziwne chrapnięcie. Dziwne, bo spał zawsze bardzo cicho. Pomyślałam sobie więc, że zasnął, jak to dobrze, już nie cierpi. Więc i ja zgasiłam swoją lampkę i zasnęłam.

Po moim wyjściu z pokoju zapewne światło zapalił, chociażby dlatego, żeby położyć *Ostatni zeszyt* u swoich stóp i żeby połknąć te czterdzieści nembutali.

Po porannej krzątaninie zdziwiło mnie, że na mnie nie dzwoni. Miał przy sobie taki mały dzwoneczek, którym mnie wzywał po obudzeniu. Była już prawie dziesiąta. Weszłam więc po cichutku. Leżał uśpiony, z pochyloną na poduszcze głową. Wyraz twarzy miał pogodny, spokojny. Poprawiłam kołdrę, bo nie nakrywała mu jednej nogi. Zdziwiło mnie, że nie poruszył się, miał bowiem sen bardzo lekki i budził go byle szmer. Zbliżyłam się po cichutku i dotknęłam jego głowy, pogładziłam leciutko włosy. I wtedy, jak gdybym nagle zrozumiała, wzięłam go w ramiona, objęłam za plecy i uniosłam ku sobie. „Ol!”, krzyknęłam, „obudź się! Ol, obudź się!” Wydał mi się lekki, nie czułam ciężaru jego ciała. Złożyłam więc go na pościeli, uśpionego na zawsze, spokojnego, z tą pochyloną na poduszcze głową, ku mnie zwróconą. Potem Jasio Lebenstein, który przez cały prawie czas do pogrzebu siedział przy nim w przyciemnionym pokoju, rysował go na łożu śmierci. Są to dwa rysunki, które ma Andrzej, ja do tej pory nie odważyłam się na nie spojrzeć.

Nie płakałam, nie krzyczałam. Zobaczyłam zeszyt u jego stóp. Dużymi literami u samej góry okładki: „*pour l'amour de Dieu ne faites rien pour moi. Aidez ma femme. Donnez 2 compr. De Librium (sur la table, aupres moi). Téléphonez tou de suite...*” [„na miłość boską, proszę nie robić niczego dla mnie. Proszę pomóc mojej żonie. Proszę jej podać dwie tabletki Librium {na stole, obok mnie}. Proszę natychmiast zadzwonić...”¹⁸³] – i tu następują numery telefonów syna, do dr. Valette i do Józia Czapskiego.¹⁸⁴

Dalej Watowa cytuje fragmenty *Ostatniego zeszytu*, najprawdopodobniej ostatnie zapisane przez męża zdania, w tym list pożegnalny:

Na pierwszej stronie zeszytu: „Nie ratować”.

Przebac mi moją straszną zbrodnię. Chciałem ciągnąć agonię, już absolutnie niemożliwe. To i tak nie do uniknięcia, nic nie pomoże, żadne leczenie, parę kilka tygodni, a coraz gorzej byłoby.

Przebac, błagam nie rozpaczaj. Myśl, że skończyła się moja męczarnia, nawet ty nie znałaś jej głębi siły. Kochana, żyj. Dobranoc moje światło dobranoc moja kochana dobranoc Olu.

¹⁸³ Przeł. Adam D z i a d e k, któremu za pomoc dziękuję.

¹⁸⁴ O. W a t o w a: *Wszystko co najważniejsze... Rozmowy z Jackiem Trznadlem*. Londyn 1984, s. 147, wyróż. – J. O.

Potem:

Andrzeju kochany nie załamuj się myśl o mamie, zajmij się mamą.

Potem kilka słów do swojej bratancy znowu z prośbą o opiekę nade mną. I na zakończenie strony jeszcze to jedno zdanie: „Olu moje życie, moje wszystko dobranoc”.

W tym *Ostatnim zeszycie* jest cały szereg pożegnań ze mną na przestrzeni szesnastu lat. Żegnał się ze mną w Paryżu, we Włoszech, w Berkeley. W Berkeley to było po jedenastu latach cierpienia. Inne wcześniejsze, aż do ostatniego, ostatecznego. Sześć tygodni przed śmiercią notował: „10. 6. 67. Ogrom energii, którą muszę wydatkować co dzień, wlokąc się z tapczanu na fotel, aby przeżyć dzień, cały, 16 czy 18 godzin, ile sekund. I strach żeby nie było za późno, żeby się nie obudził rano sparaliżowany, bezradny: nikt mnie przecież nie dobieje”.

Jest w tym zeszycie naszkicowany *Wiersz ostatni* z datą 31 maja, czyli dwa miesiące przed śmiercią. Dnia 23 kwietnia notuje: „W godzinie zasypiania, wysilek ręki wyciągniętej po Nembutal konsumuje całą resztę mojej siły. W pierwszej chwili przebudzenia przeklinam siłę diabelską ciała, barbarzyńską masywność nóg, niespożytość torsu i twardą czaszkę, która jak kasa ogniotrwała przechowała wszystkie moje bóle nieuszczipione”. I to zdanie z powtarzających się pożegnań: „nie mogę już absolutnie – przebaczyć zbrodni”. Tu jeszcze dodam tych kilka słów z ostatniego pożegnania, słów ważnych, nie do mnie zwróconych: „Na miłość Boską. Tylko nie ratować! Już mi się to należało. To będzie straszne, jeśli zdołacie mnie uratować. Nie mogę o tym myśleć. Jedyne to mój już teraz strach. Nie rozpaćzajcie! Opiekujcie się wszyscy moją Olą”.

Aleksander pisał w Berkeley w *Dzienniku*: „Od 11 lat wszystko, absolutnie wszystko, co jest we mnie z egoizmu, chciało, domagało się mojej szybkiej śmierci. Tylko Ty byłaś przeszkodą jedyną, Ty i Andrzej. Tylko moja miłość dla Ciebie była silniejsza i z nią zniosłem wszystkie moje męczarnie i...” Inny zapis: „22 kwietnia, wtorek, po obrzydłych Percodanach, po obrzydłym zastrzyku, po nocy tortury, po dniach, tygodniach, miesiącach nieprzerwanego Wegetowania w Piekło”.

I w końcu stało się to w piątek, 29 lipca 1967 roku.

Spoczywa na cmentarzu w Montmorency.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Tamże, s. 148, wyróż. – J. O.; Watowa wspomina *Wiersz ostatni* datowany na 31 maja 1967 roku jest późniejszy od napisanego 19 czerwca 1966 *Ostatniego wiersza*. Będzie on w dalszej części niniejszego rozdziału interpretowany [zob. A. Wat: *Poezje. Pisma zebrane*. T. 1. Oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 76, 427; wszystkie cytaty z poezji Wata pochodzą z tej edycji, zaznaczam je w tekście głównym skrótem: AW – P, s..., cytaty z *Dziennika bez samogłosek* oznaczam skrótem: AW – DBS za edycją: A. Wat: *Dziennik bez samogłosek. Pisma zebrane*. T. 3. Oprac. K. i P. Pietrychowice, Warszawa 2001].

3.2.

Nie będę w niniejszym rozdziale przypominał całej historii cierpienia Aleksandra Wata, nie jest też moją ambicją interpretacja jego zapisu w tekście autora *Ciemnego świecidła*. To najbardziej oczywisty styl odbioru tej twórczości, najbardziej oczywisty i najczęściej w badaniach tej twórczości „eksploatowany”¹⁸⁶. „Najbardziej oczywisty”, co wcale nie znaczy, że banalny, przeciwnie – trudno wyobrazić sobie styl lektury tekstu Wata pomijający problematykę śmieci, bólu, cierpienia, ciała. Trudno też o styl lektury pomijający inny aspekt tej twórczości – podmiotowości wyłaniającej się z tego tekstu. A dokładniej chodzi o jej (podmiotowości) „podróżność”, że tekst Wata zawsze powstaje w drodze, podróży, poza miejscem własnym. Pytanie poważne, czy w „topografii” tej tragicznej egzystencji znaleźć można „miejsce własne”, w którym podmiot jest u siebie? Może Warszawa z międzywojennego okresu? Wskazywałby na to wiersz *Wierzy w Ałma Acie* ze słowami: „Jeśli Cię zapomnę, walcząca

¹⁸⁶ Zob. np.: *Aleksander Wat und „sein” Jahrhundert*. Red. M. Freise i A. Lavaty, Wiesbaden 2002 [zob. szkice G. Ritza, J. Olejniczaka, K. Pietrych, M. Tomaszewskiego]; J. Borowski: „Między bluźniercą a wyznawcą”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*. Lublin 1998; A. Dziadek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999; J. Jarzębski: *Twarz poety*. W: Tegoż: *Pozegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*. Kraków 1998; K. A. Jeleński: *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*. W: Tegoż: *Zbiegi okoliczności*. Paryż 1982; W. Kaliszewski: *Wyjść poza ciemność, o Aleksandrze Wacie*. „Powściągliwość i praca” 1988, nr 7–9; J. Kryszak: *Ból mój, mój demon*. „Poezja” 1974, nr 7/8; W. Ligęza: *Homo patiens Aleksandra Wata*. „Znak” 1991, nr 2; M. Łukaszuk: ...i w kołyskę już przemieniony płacz... *Obiit... Natus est w poezji Aleksandra Wata*. Londyn 1989; C. z. Miłosz: *O wierszach Aleksandra Wata*. W: Tegoż: *Prywatne obowiązki. Dzieła zebrane. T. VII*. Paryż 1985; E. Mołęda: *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*. Kraków 2001; J. Olejniczak: *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*. Katowice 1999, s. 133–155; *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. Ligęza, Kraków 1992 [zob. szkice W. Ligęzy, A. Fiuta, S. Barańczaka, K. Pietrych, A. Kochańczyk]; T. Pyzik: *Predestynacja w twórczości Aleksandra Wata*. Gliwice 2004; T. Venclova: *Aleksander Wat. Obrazoburca*. Przeł. J. Gościński, Kraków 2000, gł s. 197–267, 335–428; W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. *O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. Panas i J. Borowski, Lublin 2002 [zob. szkice S. J. Żurka, A. Dziadka i W. Ligęzy]; J. Woźniakowski: *Kilka uwag o cielesności sztuki*. W: *Sacrum w literaturze*. Red. S. Sawicki, J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, Lublin 1980; W. Wójcik: *Liryka i cierpienie. Z problemów twórczości Aleksandra Wata*. W: *Literackie portrety Żydów. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej*. Lublin – Nałęczów, listopad 1993. Red. E. Łoch, Lublin 1996; A. Zawada: *Udręczone wiersze Wata*. „Twórczość” 1989, nr 4.

Warszawo, / W krwi spieniona Warszawo, piękna dumą swych mogił...
 // Jeśli Cię zapomnę... / Jeśli Was zapomnę..." [AW – P, s. 247]. Ale nie pełni ona sensotwórczej funkcji ani w *Ja z jednej i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, ani w opowiadaniach z *Bezrobotnego Lucyfera*. Ta niemożność znalezienia „własnego miejsca”, charakteryzująca podmiotowość tekstu Wata zbliża (nie ostatni raz w niniejszym rozdziale) do myśli Martina Heideggera. „Niemożność znalezienia »własnego miejsca«” tożsama jest z niemożnością „zamieszkania”, stanowi – po heideggerowsku „właściwy głód mieszkania”, który: „polega na tym, że Śmiertelni zawsze dopiero szukają utraconej istoty zamieszkiwania, że muszą dopiero uczyć się zamieszkiwania. Jak to jednak robić, skoro być może bezdomność człowieka polega na tym, że nie bierze on jeszcze wcale pod uwagę właściwego głodu mieszkaniowego jako takiego właśnie głodu. Gdy jednak człowiek bierze pod uwagę bezdomność, nie jest już ona niedolą. Właściwie pomyślana i dobrze zatrzymana w pamięci, jest ona tą szczególną namową, która woła Śmiertelnych w zamieszkiwanie”¹⁸⁷ W poezji Wata znaleźć można wiele tropów tak pojmowanej bezdomności, uświadomionej, „wołającej w zamieszkiwanie”. Oto parę przykładów:

Nam ziemia nie miła. Nas uwodziły
 furczące wrzeczona galaktyk
 (a mówiąc skromniej)
 iskry z oselki
 szlifierza w skórzanym fartuchu
 splamionym oliwą. Na sennych
 podwórkach dzieciństwa.

[*Odjazd Anteusza*, AW – P, s. 39];

Co tu po mnie w widmowym mieście San Francisco?
 Byłem małym dostawcą flaków do żołnierskiego stołu,
 a marzyłem: lancknechtem być! Pożary wzniecać
 w zdobycznych miastach!

[***, AW – P, s. 50];

Jest godzina posiłku. Kroki na schodach.
 Czarny listonosz każe zapłacić trzy centy.
 Ola idzie do living roomu po miedziaki.

¹⁸⁷ M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć*. Przel. K. Michalski. W: Tegoż: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 334, wyróż. – J. O.

Przez długich parę chwil jestem bez ochrony.
Rozdzieram kopertę. Białą bristol.
Zaproszenie na mój pogrzeb,
który odbędzie się we wtorek o godzinie jedenastej i pół.
[Na naszej ulicy, AW – P, s. 59]

I – na koniec fragment z *Dziennika bez samogłosek*:

O doby, których nie przepijałem w tawernach San Francisco!
O doby moich nocnych łażeń po Warszawie! O noce moich głodnych dób
w Paryżu, których nie utopiłem nigdy w spelunkach San Francisco!
[AW – DBS, s. 169]

Odjazd Anteusza powstał w Paryżu, dwa następne wiersze i fragment dziennika zostały napisane w czasie pobytu poety w San Francisco i Berkeley. Czesław Miłosz, pisząc o okolicznościach przyjazdu i pobytu Wata w USA oraz genezie *Mojego wieku*, cel rozmów określa jako „terapeutyczny”. Zwraca też uwagę, że właśnie pobyt w Kalifornii, wbrew intencjom gospodarzy, przyczynił się do dramatycznego pogorszenia stanu zdrowia poety i pogłębił w nim poczucie braku własnego miejsca, niemożności „zadomowienia”. W końcu: „Wat zaczął cierpieć jak chyba nigdy dotąd, chudł, mógł ruszać się najwyżej z łóżka na fotel i żądał od lekarzy coraz silniejszych środków znieczulających (perkodan), które wprawdzie ratowały na krótko od bólu, ale utrzymywały go w stanie otępienia. Gdzież w takich warunkach można było pisać cokolwiek?”¹⁸⁸

A więc podróż i śmierć, zapis umierania – być może Wat jest najbliższy nieosiągalnemu i niemożliwemu zapisowi śmierci własnej?

Oczom moim przytomnym
dane było jeszcze widzieć nie we śnie
czego nikt nie zobaczył bezkarnie.
[AW – P, s. 418]

Tekst śmierci w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego?... Horyzont tego „tekstu śmierci” wyznacza wspomnienie Watowej przywołane w pierwszej części niniejszego rozdziału, mniejsza nawet

¹⁸⁸ C. z. Miłosz: *Przedmowa*. W: A. Wat: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Część pierwsza. Oprac. L. Ciołkowska, Londyn 1981, s. 12.

o wiarygodność przytoczonych przez nią późnych zapisków męża w *Ostatnim zeszycie*, w tę wiarygodność zresztą nie śmiem wątpić.

Trzy podstawowe figury wyobraźniowe opisu bólu dominują w poezji Wata: zamknięcie, dezintegracja i związana grzechem pokuta (sprawiedliwa). Ból zamyka, odgradza podmiot od świata, prowadzi do dezintegracji, rozpadu „ja” i osobowości „ja” oraz traktowany jest jako sprawiedliwa kara za popełniony w młodości grzech fascynacji komunizmem.

Rozpocznę od przypomnienia paru fragmentów, w których pojawia się figura zamknięcia. Na początek w całości wiersz najbardziej znany i w odniesieniu do omawianego motywu oczywisty:

W czterech ścianach mego bólu
nie ma okien ani drzwi.
Słyszę tylko: tam i nazad
chodzi strażnik za murami.

Odmierzają ślepe trwanie
jego głuche puste kroki.
Noc to jeszcze czy już świt?
Ciemno w moich czterech ścianach.

Po co chodzi tam i nazad?
Jakże kosą mnie dosięgnię,
kiedy w celi mego bólu
nie ma okien ani drzwi?

Gdzieś tam pewno lecą lata
z ognistego krzaka życia.
Tutaj chodzi tam i nazad
strażnik – upiór z ślepą twarzą.

[AW – P, s. 117]

Stanisław Barańczak w świetnej interpretacji tego wiersza, powołując się na opisany przez Jacka Łukasiewicza „wsobny” ruch wyobraźni Wata, zwrócił uwagę na trójjęzyczny homologię motywu zamknięcia. Pisał: „ruch wyobraźni jest »wsobny«, sprowadza się [...] do samo-zamknięcia w – homologicznej względem cielesnego bólu – ciasnej celi paralelizmów, powtórzeń, narzuconych sobie ograniczeń (w efekcie tej homologii nawet trocheiczny ośmiozłogłoskowiec utworu brzmi jak naśladowanie monoton-

nego rytmu kroków więźnia od ściany do ściany)”¹⁸⁹ Przekonywał dalej Barańczak, że podstawową kategorią poezji Wata jest „granica”, upostaciowiana w czworaki sposób: „Skóra jako granica między ja i nie-ja. Powierzchnia wody jako granica między jawą a snem. Mury miasta jako granica między społecznością a »nieprzynależną« jednostką. Firmament nieba jako granica pomiędzy człowiekiem a Bogiem”.¹⁹⁰ Z punktu widzenia potrzeb niniejszego rozdziału najistotniejsza jest pierwsza z postaci Watowych „granic”, najbliższa bowiem jest problematyce cierpienia, umierania i śmierci. A także – co w tym miejscu ważniejsze – figurze „zamknięcia” i łączy się bezpośrednio z „dezintegracją »ja«” oraz „pokutą”. Skóra „zamyka”, odgradza „ja” Wata od świata, jej przekroczenie stanowić więc może powrót do świata i ucieczkę od bólu. W *Odzie III*:

W skórę zbiegałem, kiedy zabiegała mi drogę Nikczemność i Zbrodnia; jako też w obmierzłym tej pary orszaku Śmierć innym czyniona. Także gdy z nagle stawała mi groza wzniosła istnienia.

[...]

Teraz, kiedym w skórę szczelnie zaszyty, w skórze więziony, w skórze mojej jest bieda moja, wielka, bardzo wielka bieda, choć mózg w starociach ogłupiały dopieroż intonuje hosannę współbywania w Panu, alleluja;

w skórze jest biada moja, wielka, bardzo wielka biada, w skórze przypiekanej, kaleczonej, co dzień od nowa oranej bólem ogniowym od pierwszego zaranka poprzez niekończący się obszar pustych chwil do najpóźniejszego wieczora, także w obmierzłych odkrywkach przerażających jak nożowe olśnienia przebudzeń.

[...]

Więc skórę tylko, tylko gołą skórę, bo i co posiadam innego? zostawiam w spadku, z pokorną dla was, bracia, prośbą, byście ją wygarbowali na oprawę do tego zbioru moich strof,

które brzydkie-piękne, dobre-złe, są, bracia z tamtej upojonej, i z tej oranej, przypiekanej, kaleczonej skóry ofiarnego bydłęcia, które zdycha bez żadnego pożytku, długo długo bardzo długo, nim zaświeci mu w ślepią tępy nóż rzeźnika.

[AW – P, s. 22–23]

Skóra-granica, mimo doznane tortury, mimo rany, szczelnie odgradza od świata, ale też stanowi jedyną możliwość z tym światem kontaktu. Jest źródłem cierpienia, ale też i rozkoszy – także w *Odzie III*:

¹⁸⁹ S. Barańczak: *Wat: cztery ściany bólu*. W: *Pamięć głosów...*, s. 35; zob. też. J. Łukasiewicz: *W dwudziestoleciu (O poezji Aleksandra Wata)*. „Pismo” 1981, nr 5–6, s. 12.

¹⁹⁰ S. Barańczak: *Wat: cztery ściany bólu...*, s. 36.

Skórą doświadczałem Stworzenia, darów pełnego, życzliwych powierzchni, uśmiechów świata, woni i zgiełków, zmysłom miłych. Skórą doświadczałem Stworzenia od pierwszego zaranku do późnego wieczoru, nim noc zapadnie, kiedy ono przyświadczyło sobie: „jest dobrze”.

[AW – P, s. 21]

Lub w *Pieśniach Wędrowca* (II):

[...] A ponieważ kochałem wszystko,
co jest kamienia nawet nie przeczuciem – gorzej: innością, wszystko,
co poddane skażeniu, przemijaniu, śmierci i – gorsze nad to: ze śmierci
z martwych wstawaniu; i ponieważ byłem zmysłowy aż do szpiku szpików,
ponieważ kochałem swoje zmysły, skórę kochałem, całą skórę, każdą skórę aż do
ognistej nienawiści – serce kamienia było zamknięte dla mnie na wszystkie
pieczęcie.

Ale teraz czas starości. Aetas serenitatis. Zatem zbrzydźwszy
sobie świat żywych, jego urodę zwróconą ku śmierci, psowaną z martwych
wstającą w robactwo, w szczaw, w mierzwę dla chłopskich rąk zatem
uciekleś w świat kamienny, by kamień wśród kamieni zbywszy pychy
a z wysoka z wolna zamykać oczy, jeszcze nie kamienne a już nie ludzkie,
na wasze męki, na wasze prace i na te konania
wasze, na wszystko, co poddane nieustającemu skażeniu,
ta nasza męka, to upodlenie, to upadanie, nasze miłosierdzie,
nasza uroda jak promienne oczy na wodogłowej twarzy garbusa.

[AW – P, s. 86–87]

Skóra jest – jak w *Odzie III* – jedynym i wyłącznym stanem posiadania „ja”, lub – jak w wierszu *Skóra i śmierć* – strojem, czy w wierszu *Trochę mitologii* – koszulą Nessosa¹⁹¹.

Podmiot Wata ma kłopoty z tożsamością, jest to też, niemal od literackiego debiutu, podmiot zdeintegrowany¹⁹². Przy czym istnieje zasadnicza różnica między dezintegracją podmiotu syleptycznego z *Ja z jednej*

¹⁹¹ Zob. AW – P, s. 63, 121.

¹⁹² Problematykę dezintegracji podmiotu w poezji Wata podejmowałem już parokrotnie, zob.: *Tożsamość. Szkic „przy” Aleksandrze Wacie*. W: *Żydzi w literaturze. Materiały z XII konferencji Pracowników Naukowych i Studentów*. Red. A. Szawerna - Dyrzka i M. Tramer, Katowice 2003, s. 87–94; *Emigracja – nietożsamość. (na przykład Aleksander Wat)*. W: *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*. Red. B. Klimaszewski i W. Ligęza, Kraków 2001, s. 163–175; *Wat i futuryzm (Futurystyczne korzenie twórczości Wata)*. W: *W „antykwariacie anielskich ekstrawagancji”...*, Lublin 2002, s. 247–256; „Ja to ktoś inny” *Przygody podmiotu Aleksandra Wata*. W: *Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje*. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003, s. 210–221.

i Ja z drugiej strony mego Mopsożelaznego Piecyka, kłopotów z tożsamością związanych z żydowskim pochodzeniem poety, a dezintegracją, rozpadem somatycznym „ja” dokonującym się w wierszach pisanych po powrocie Wata z tułaczki po sowieckiej Rosji i Kazachstanie¹⁹³. Kluczowy dla problemu rozpadu „ja” w późnych, będących według określenia Jarosława Iwaszkiewicza „cierniowym krzakiem naszej historii”¹⁹⁴, utworach autora *Ciemnego świecidła* jest po dionizyjsku groteskowy¹⁹⁵ wiersz *Elementy do portretu*:

Ucho skakało na jednej nodze
i błonę rozdąwszy w różowutki Żagiel – tfffru!
poleciało.

Nochal przesuwą się z Namysłem
na dwóch Łapkach, owłosionych jak u starego
Kraba.

Na krzywej Horyzontu, przez grząski piaseczek,
tłustą Gąsienicą czołgały-się-lgały-się
Wargi.

Z nieomalnieba kleksem kapie łzawym
Okło.

Łupinka czoła na śmietniku tarza się,
i Język chłapie w Gnojówce, pospołu z Pieskami i
Prosiaczkim.

Słońce zachodzi ta łuna dobrym Tłem jest
dla Proleta z Młotem w muskularnej Ręce.

„Pani Sąsiadko – chrobocze z nadnieba Ucho do Ust. –
brak nam tylko Majstra i Cwiczek, a byłaby całkiem ładna
Gęba.

¹⁹³ „Podmiot syleptyczny” w rozumieniu Ryszarda Nycza, zob. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 85–116, gł. s. 107–113; do problemu żydowskiej tożsamości Wata, stosunkowo podobnie artykułowanego w jego twórczości, jak w omawianej w poprzednim rozdziale twórczości Schulza oraz – będę o nim pisał w następnym rozdziale – Wittlina, powrócę w rozdziale poświęconym autorowi *Orfeusza w piekle XX wieku*.

¹⁹⁴ Zob. Cz. Miłoś: *O wierszach Aleksandra Wata...*, s. 63.

¹⁹⁵ W rozumieniu dionizyjskości i groteski przedstawionym w poprzednim rozdziale niniejszej książki. Na marginesie – znowu natykamy się na zbieżność z Schulzem!

Po bardzo długim życiu świeciłaby na Niebie Łań i
S(n)ów”.

[AW – P, s. 61]

Metafora twarzy i dosłowność twarzy są obecne w tekście Wata. Prekonuje o tym wiele fragmentów. Oto niektóre z nich: z *Kartek na wietrze*:

Myszę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytym gwarantem jest szczerłość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić;

[AW – DBS, s. 261]

Erotyzm, wtajemniczenia seksualne. Byłem podobno bardzo kochliwy. Kochałem się najpierw w służącej z naprzeciwnika: widywałem ją tylko w oknie, robiła do mnie miny, gesty, a ja skakałem na rękach siostr z przyjemności. We wczesnym dzieciństwie byłem podobno piękny. Siostry, które wtedy były brzydkie, walczyły o przyjemność wożenia mnie wózkami. Zresztą przed wojną przechowała się jedna fotografia. Ale w trzecim roku życia wszystko się zmieniło: złamałem chrząstkę u nosa, uszy uwyraźniły się duże, bardzo odstające (potem ułożyły się cudem, zresztą nosiłem latami czapkę nasuniętą na uszy i nauczyłem się nimi poruszać), słowem byłem bardzo brzydki, tylko, sądząc z fotografii, oczywiście ładne, duże, z blaskiem. Wmówiłem w siebie, że jestem szkaradny, a ponieważ sam nie lubiłem nigdy patrzeć na brzydkie twarze, więc miałem niechęć do siebie, potem wstręt, i może stąd objawiło się *le moi haïssable*. Nieśmiałość, chorobliwa, trwała aż bodaj do tiurem sowieckich.

[AW – DBS, s. 292];

z *Dziennika bez samogłosek* (jako, że to fragment dla tezy niniejszego fragmentu rozdziału kluczowy, pozwalam więc sobie – wbrew zwyczajowi – przytoczyć go niemal w całości):

Wciąż zatem kładłem kreski, bezładne kreski na papierze, i minęło zaledwie kilka miesięcy, choć wydaje mi się, że to było w tym samym czasie, któregoś dnia z kreską wyłoniła się figura, w której odkryłem podobieństwo (a podobieństwo w tym wieku to tożsamość): to twarz ludzka.

Było to odkrycie wstrząsające. W tym okresie bałem się ludzkich twarzy. Tylko tego jednego się bałem, niczego innego. Nie bałem się wcale nocnych ciemności, jak to zwykle dzieci, na odwrót: bardzo długo smakowałem je, budząc się wśród nocy, w ciszy, którą odmierzało tykanie zegara i głośne oddechy śpiących. Tu byłem dopiero bezpieczny, a zasypiając wieczorami, czasem z głową na stole, po kolacji albo po przeglądaniu ilustrowanej książki, odnoszony na rękach do

spialni, w męczącym, słodkim obumieraniu przedsnu, mówiłem sobie: nie śpij długo, obudź się, kiedy będzie ciemno, kiedy wszystko będzie spało. Te chwile, przypominanie tych chwil usypiania i przygotowania do czuwań, i samego czuwania w ciszy i ciemności, jeszcze dziś dają mi ulgę, kiedy nie mogę spać, a moje bóle nie pieką mnie za bardzo.

Więc bałem się ludzkiej twarzy, jej otworów – przyprawiała mnie o młodości: okrutnych uzębień, mięsistych języków. A jednak zapatrywałem się długo, nie mogłem mimo strachu i obrzydzenia oderwać oczu od wstrętnych, ruchliwych warg, od rozdziawień i przymykań, z których dobywały się słowa, jakie ja nadaremnie, męcząco usiłowałem imitować, czując je w sobie, założone we mnie przez nich, od ust, które wchłaniały i męły jad. Mój wstręt do jedzenia był wtedy tak nieodparty, że godzinami tłumiłem w sobie ostry głód.

Ale o wiele bardziej niż ust bałem się oczu. Były czymś innym niż to wszystko, z czym byłem już spoufalcony. Były sobą i zawsze czymś jeszcze więcej, tym były wyzywające. Czymś, co umykało i jednocześnie zaciągało dokąś i jak we mnie coś burzy się, coś stanowi i zakłada, i tkwi jak żądło (to porównanie naturalnie jest dzisiejsze).

Bałem się każdej ludzkiej twarzy, bez wyjątku, również matczynej, zwłaszcza matczynej. Muszę tu wytłumaczyć, że matki mojej, jak daleko sięga moja pamięć, nigdy nie kochałem, i ta skaza, ta wina, ten grzech nie do odkupienia jest we mnie ciągle, uderzył mnie którejś nocy w celi na Zamarstynowie, kiedy grozę i nędzę zobaczyłem jako odkupienie za tę moją ukrytą skazę, za przekleństwo. Przekleństwo nie matczyne – matka moja kochała wszystkie swoje dzieci fanatycznie i bez wytchnienia.

I oto gdy po raz pierwszy zobaczyłem w swoim rysunku twarz ludzką – był to zapewne czworokąt niezadarny z dwoma, trzema otworami i paskiem – od razu zrozumiałem czy chyba tylko odczułem, że cały mój strach przed ludzką twarzą znikł, że uwolniłem się naraz ze strachu mojego przed ludzką twarzą. Po prostu odpadł ode mnie. Wręcz przeciwnie, szukałem teraz z upodobaniem spojrzeń, z upodobaniem obserwowałem składki, zmarszczki, zwężenia, rozszerzenia, skrzywienia, rozluźnienia i zaciskania mięśni, rysów, wzroku, to wszystko, co składa się na mimikę, zespolenia i rozdarcia, grę wieloraką spokoju i niepokoju, i nieomyślne znaki tych wszystkich wzruszeń, które już sam znałem dobrze.

Ale strach, uwolniwszy się ze świata po-za-mną, obrócił się przeciwko mnie. Natrętnie rysując twarze, nie mogąc się od tego zajęcia oderwać, aż do huczenia w uszach i do zawrotu głowy, przeżywałem ostry strach przed samym sobą: to ja robię i zawsze kiedy zechcę mogę robić ludzkie twarze. Teraz czułem się zagrożony od wewnątrz.

Trzecie stadium rozpoczęło się pewno wiele miesięcy później, chociaż – powtarzam – wydaje mi się, że wszystko to odbywało się w bezpośrednim ciągu.

Odkryłem podobieństwo moich twarzy najpierw do chałupy, w której tego lata mieszkaliśmy w Małej Czarnej po Warszawie, potem do małego domku, do którego jesienią woził mnie nasz pracownik, którego ojciec dzierżawił sad na Mokotowie. Wychowany w czynszowych kamienicach, wśród kamienic, znalazłem się wtedy po raz pierwszy na wsi, a kontrast był tak silny, że już nigdy nie potrafiłem

w sobie rozwiązać antagonizmu człowieka i natury, i żyję tak z tym antagonizmem podstawowym, nigdy nie połączonym.

Odtąd rysowałem już tylko domy. Nie różniły się od moich twarzy, tyle że usta stawiałem na sztorc. I zamiast zaczernionych włosów, stawiałem dach. O ile wszystkie moje bazgroły dawały mi pełne zadośćuczynienie, z dachem było inaczej. Nie dawałem sobie z nim rady, widziałem jego nieudolność, koślawą brzydotę, ze złością i zgryzotą po raz pierwszy zmierzyłem się z rozstępem między wizją intencji i jej wykonaniem.

Nie umiałbym też narysować czapy śniegu na dachu, ani niczego innego z zimowego pejzażu, ale rozumiało się samo przez się, że jest zima, mróz aż dzwoni, a w moim domku gorąco bije od kaflowych pieców. Było mi ciepło i dobrze w tych moich domkach-twarzach. Stosunek ich do wielopiętrowych kamienic, w których sam żyłem, był taki sam jak stosunek tak małych dzieci jak ja do dorosłych, a ja wcale nie chciałem dorosnąć i przestawałem chętnie na małych domkach z dwoma oknami i jednymi drzwiami.

Było mi więc ciepło i dobrze, przyjaźnie i bezpiecznie, gdy wywodziłem swoje kreski, tym razem nie doprowadzając się do stanów zmęczenia. W tym czasie polubiłem ludzkie twarze, dawały mi to samo poczucie ciepła i bezpieczeństwa, przyjemności i dobroci. Polubiłem szczególnie kobiece twarze, lubiłem wargi, ruchliwe języki, gdy gaworzyły do mnie albo jadły. Byłem pogodzony, nie budziłem się już po nocach.

Nauczyłem się też wtedy dorysowywać na nieudolnym dachu dwa kominy z puklastym dymem na znak wyraźny, widomy, że na dworze jest mróz, a w domu ciepło.

Minęło dobrych parę lat. Już dawno zaprzestałem rysowania domów i twarzy, a może i rysowałem, ale inne, zapewne imitując rysunki dorosłych. Przechodziłem kiedyś ze starszym bratem ulicą Daniłowiczowską, był to okres rewolucji 1905 roku. Brat wskazał mi budynek z zakratowanymi oknami – więzienie, wiedziałem już, co ono oznacza. Zaraz po powrocie do domu zacząłem rysować znów twarze z cienką kratką na szeroko rozwartych oczach i ustach. Faza ta przeminęła chyba szybko i potem już wszystko potoczyło się normalnym tokiem. Ale pewno dlatego wiele lat później zacząłem pisać wiersze – chociaż z zamiłowania, skłonności i zdolności byłem matematykiem – i piszę je tak dotychczas, mimo że, jak niektórzy twierdzą, poezja jest sekrecją młodości i przystoi wiekowi młodemu: taki stary i nie wstyd mu pisać wierszy?

[AW – DBS, s. 229–232]¹⁹⁶

¹⁹⁶ Kolejna zbieżność z Schulzem! Fragment (a na pewno jego początek) z *Dziennika bez samogłosek* o rysowaniu twarzy jest niemal bliźniaczy z wyznaniem Schulza na temat dziecięcych początków własnej twórczości z listu do S. I. Witkiewicza: „Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi.” [B. S c h u l z: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. J a r z ę b s k i, Wrocław 1989, s. 442].

I jeszcze drobny fragment z *Dziennika bez samogłosek*:

Dziesięć lat potem [1953–4 r. – J. O.] w Sztokholmie, oddaliwszy się od rzeźsicie oświetlonego kina w noc ulicy tym ciemniejszej, nagle w lustrze ustawionym ukośnie od mojej drogi, we wnęce sklepu, zobaczyłem twarz tak tragicznie zniszczoną, ravagée, że wstrząsnąłem się. Po chwili dopiero uprzytomniłem sobie, że to moja twarz.

[AW – DBS, s. 112]

Zdecydowałem się na „twarde” zestawienie paru fragmentów z różnych miejsc tekstu Wata z inną, niż w pośmiertnym wspomnieniu Miłosza¹⁹⁷, intencją – układają się te fragmenty w całkiem spójną fenomenologię czy filozofię twarzy. Jest ona źródłem poetyckiej inicjacji oraz wyobraźni, stanowi też jedyne „kryterium sprawdzalne” poezji, jest inicjacją erotyczną i źródłem kompleksów, niesymetryczność twarzy staje się istotnym elementem na drodze wyjaśniania własnego losu, twarz integruje osobowość, zaś jej rozpad, dekonstrukcja (jak w wierszu *Elementy do portretu*) tłumaczy dezintegrację osobowości i kłopoty z tożsamością. Łatwo też w tych obrazach wytyczyć „twarde” opozycje: twarz „piękna” – twarz „brzydka”, strach – ufność, dobro – zło... Warto też pewnie dla porządku przypomnieć obsesję poety dotyczącą asymetryczności własnej twarzy po doznanym w dzieciństwie złamaniu nosa. Gdy jednak pytać o metamorfozę, czyli zmienność w czasie – to tego wątku szukać trzeba w twórczości Wata gdzie indziej, na przykład w znanych wierszach *Buchalteria* czy *Biografia*, w których wprost mówi się o przemianie poety i traktowaniu przez niego międzywojennej fascynacji komunizmem w kategoriach grzechu, a o doznanych w czasie rosyjskiego i kazachstańskiego wygnania oraz po wojnie cierpieniach w kategoriach sprawiedliwej pokuty za grzech młodości: „Płaciłem. Za wszystko. Ciałem moim i duszą moją.” [AW – P, s. 7]. Do motywu pokuty jeszcze powrócę, teraz twarz/twarze Wata pozostaną w centrum wywodu. „Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety” – przypominam raz jeszcze tę frazę – kieruje ona bowiem w stronę etyki, przed Emmanuelem Lévinasem, a co najmniej równoległe z nim i z całą pewnością niezależnie od niego. Także przed dylematami roztrząsanymi w kręgu poetów Nowej

¹⁹⁷ W eseju *O wierszach Aleksandra Wata*, napisanym po śmierci autora *Ciemnego świecidła* Miłosz, deklarując przybliżenie jego poezji polskiemu czytelnikowi, uchyla się od ich interpretacji, w której miejscu pojawia się jej bardzo osobista miniantologia; zob. C. z. Miłosz: *O wierszach Aleksandra Wata...*, s. 62–73.

Fali, głównie w dialogu ze Zbigniewem Herbertem. Można z dużą ostrożnością pokusić się nawet o hipotezę, że Wata obrona moralnej strony poezji *Etykę i poetykę* oraz książkę o Herbercie Barańczaka w jakimś sensie antycypowała. Jednak nie o ustalenie pierwszeństwa mi tu chodzi, nawet nie o – istotną, jak sądzę, i konieczną – rewizję historycznoliterackich rozstrzygnięć dotyczących polskiej poezji drugiej połowy minionego wieku, która przecież i tak ma charakter literaturoznawczej dygresji. Zestawienie cytowanego już obszernego fragmentu z *Dziennika bez samogłosek*, pisanego latem 1964 roku w Berkeley, a projektowanego jako fragment nigdy niedokończonego eseju *Dlaczego piszę wiersze* z powstałym w październiku 1963 roku w Paryżu wierszem *Elementy do portretu* (daty powstania tekstów przypominam celowo, chcę zwrócić uwagę na ich czasową bliskość) skłania do refleksji. Jeśli *Elementy do portretu* są tekstem o rozpadzie ludzkiej twarzy, gdzie twarz daje się interpretować jako metonimię tożsamości po prostu, to szkic do eseju *Dlaczego piszę wiersze* proponowałbym czytać jako parabolę osławiania, skalania twarzy/tożsamości. A więc dwa bieguny – późniejszy tekst wspomina drogę integracji, zakończoną nota bene uwięzieniem, wcześniejszy zaś ostateczny rozpad... Groteska w *Elementach do portretu* jest groźna, „przenosi” twarz w przestrzeń wieczności, mitu... W ś m i e r ć?... Co uprawnia do tak daleko idącej interpretacji, stawiającej przecież znaki równości między twarzą, etycznym wymiarem ludzkiego losu i tożsamością? Odpowiem w sposób, który wydać się może impertynencki – tekst Wata. Tożsamość? Przypomnę:

Nigdy nie czułem się Polako-Żydem czy Żydo-Polakiem. Nie znośiłem Metysów. Zawsze czułem się i Żydem-Żydem, i Polakiem-Polakiem (jakby się powiedziało po francusku). Jednocześnie trudne do wytłumaczenia, ale prawdziwe. Zawsze byłem dumny (o ile wolno w ogóle być dumnym z przynależności do tej czy innej grupy ludzkiej), że jestem Polakiem, że jestem Żydem. A także zrozpaczony: że jestem Polakiem, że jestem Żydem. Fura nieszczęść!

[AW – DBS, s. 19]

Do tego jeszcze przypomnieć trzeba religijne rozterki poety, wychowanego w tradycji judaistycznej, odnajdującego nawet wśród swoich przodków żydowskich duchownych, często wspominającego religijność ojca, ale w młodości zdeklarowanego ateisty, by w trakcie swojej więziennej epopei poszukiwać pogodzenia z chrześcijaństwem, a w powojennych wierszach rozważać (np. w *Trzech sonetach*) historię świętą i nawet utożsamiać się z Je-

zusem na krzyżu ([*Długo broniłem się przed Tobą...*]), choć równocześnie – odkrywając po powrocie z Rosji grozę *holocaustu* – na powrót utożsamiać się z narodem żydowskim i jego religią, by później szukać pomocy w cierpieniu u ojca Pio. Etyka? A może stała obecność namysłu nad śmiercią? – „O szlachetne nicości pragnienie. Pić nicość u źródeł! Albo jak noworodek w pierwszej i na wieki utrwalonej chwili ssać pierś matki. Uporczywa i zdyscyplinowana myśl o śmierci prowadzi do buddyzmu. Albo – do stóp Krzyża.” [AW – DBS, s. 31]; „Krzyż to nicość. Ale spod krzyża wzdychać do nicości?!” [AW – DBS, s. 67]; „*Do przyjaciela katolika*. Stawiasz mnie przed alternatywą: krzyż albo nicość. Ale gdy, będąc na krzyżu, wzdycha się do nicości? Tylko do nicości? Wyłącznie do niej? I nie tej, żeby już nie być nigdy. Ale do nicości takiej, żeby nie było się kiedykolwiek było.” [AW – DBS, s. 108]. Już cytowałem, przypomnę: „Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety [...]. Jedynym uchwytym gwarantem jest szczerość – właściwość tedy moralna.” Jak widać z tych, z konieczności skrótowych i pobieżnych, przypomnień – figura twarzy gra w tekście Wata główną rolę. Nie chcę tu sugerować, że autor *Ciemnego świedźdła*, konstruując swój tekst i światobraz, w świadomy sposób nawiązywał do rodzącej się mniej więcej równolegle „fenomenologii twarzy” Lévinasa, nie chcę też przemieszczać poezji Wata i odczytywać jej w kategoriach dyskursu filozoficznego¹⁹⁸. Nie sposób jednak tych koincydencji nie dostrzec! Autor *O Bogu, który nawiedza myśl* pisał: „Najpierw jest sama prawość twarzy, jej prawe i bezbronne wystawienie. Skóra twarzy pozostaje najbardziej naga, najbardziej obnażona. Najbardziej naga, chociaż nagością skromną. Również najbardziej obnażona: w twarzy jest bowiem pewne podstawowe ubóstwo; dowodem jest to, że usiłujemy maskować to ubóstwo, przyjmując

¹⁹⁸ Lévinas protestował przeciwko określaniu jego systemu jako „fenomenologia twarzy”, na przykład w rozmowach z Philippe'em Nemo mówił: „Nie wiem, czy można mówić o »fenomenologii« twarzy, bowiem fenomenologia opisuje to, co się ukazuje. Zastanawiam się również, czy można mówić o spojrzeniu skierowanym w stronę twarzy. Jest ono przecież poznaniem, percepcją. [E. L é v i n a s: *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philippe'em Nemo*. Przeł. B. O p o l s k a - K o k o s z k a. Kraków 1982, s. 49]. Choć – trzeba przyznać – inaczej rzecz ujmuję Michaël de Saint Cheron, który pisał o tym problemie w esaju *Od epifanii twarzy do idei świętości*, powstałym jako uzupełnienie do rozmów, jakie przeprowadził z Lévinasem [zob. M. d e S a i n t - C h e r o n: *Rozmowy z Emmanuelem Lévinasem*. Przeł. K. K o t, Warszawa 2008, s. 57–75. Na temat relacji między dyskursem filozoficznym a poetyckim w tekście Wata obszernie pisałem w wielu miejscach swojej książki *W-Tajemniczanie*, głównie w rozdziałach *Księga i Poezja*; zob. *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat...*, gł. s. 156–267.

różne pozy i miny. Twarz jest wystawiona, zagrożona, jak gdyby zapraszała nas do przemocy. Równocześnie jednak twarz jest tym, co zabrania nam zabijać. [...] Twarz jest znaczeniem, i to znaczeniem bez kontekstu. Chcę przez to powiedzieć, że drugi w prawości swojej twarzy nie jest postacią daną w kontekście. [...] twarz jest sensem ze względu na nią samą”.¹⁹⁹ Opozycję bezbronności twarzy i tego, że zabrania ona zabijać, znajduję w przypominanym przez Watową epizodzie w więzieniu w Alma Acie po kolejnym aresztowaniu Aleksandra w trakcie akcji paszportyzacji, gdzie i kiedy miał być zakatowany przez współwięźniów²⁰⁰. Wat jest zresztą, nawet na poziomie stylu, konsekwentny – świadczy o tym wielka ilość opisów współwięźniów, oprawców czy po prostu ludzi w *Moim wieku*; niemal zawsze rozpoczynają się one od spojrzenia w twarz drugiego. Właśnie: spojrzenia, bo próżno w tych fragmentach szukać szczegółów dotyczących fizjonomii, to zwykle spojrzenie w oczy, towarzysząca mu ocena etyczna, decydująca o możliwości rozmowy... Jest tu jakiś paradoks tekstu Wata. Twarze oprawców i współcierpiących są drogą do rozmowy, spotkania, można tą postawę określić jako heroiczną, pomimo kontekst Wat dociera od Innego, a – jak naucza Lévinas – „w dostępie do twarzy istnieje z pewnością dostęp do idei Boga”.²⁰¹ Wcześniej, w dzieciństwie – raz jeszcze muszę to przypomnieć – Wat odkrył ważność twarzy, gdy jej zarys wyłonił się z dziecięcych rysunków. Odkrył i dążył do jej oswojenia. Pod koniec życia, gdy powstają najwybitniejsze jego utwory, twarz (w *Elementach do portretu*) ulega nieodwracalnemu rozpadowi, zaś w najbardziej przejmujących, nie tylko z uwagi na kontekst ich powstania, *Naszeptach magnetofonowych* – pojawiają się już tylko „twarze kamienne”, w które spojrzeć nie sposób, które są już niedostępne, w których nie ma już „dostępu do idei Boga”:

Twarze kamienne
ręce żelazne. Tylko
usta w służach
życiodajnych. I wewnątrz

¹⁹⁹ E. L é v i n a s: *Etyka i Nieskończony...*, s. 49–50.

²⁰⁰ Zob. O. W a t o w a: *Wszystko co najważniejsze...*, s. 95–97: „w tym czasie wygląd mojego męża był dość niezwykle, ale nie była to tylko sprawa jego powierzchowności, ascetycznego wyglądu, gorejących buntem oczu i ogolonej głowy. Trudno wyrazić aurę, jaka otacza człowieka, który osiągnął poczucie wolności bycia już tylko sobą, stanowienia o sobie i o swym działaniu.” [Tamże, s. 95].

²⁰¹ E. L é v i n a s: *Etyka i Nieskończony...*, s. 53.

serce drga jak dzwon.

Dzwon bez serca

[AW – P, s. 48]

Pisał o autorze *Ciemnego świecidła* Miłosz: „Chciałem napisać o Aleksandrze Wacie, który był moim przyjacielem, dużo, bardzo dużo, układałem to w myśli, ale doszedłem do wniosku, że nie potrafię. Nie potrafię z nadmiaru: to życie prowadzi w najdotkliwsze, najbardziej zawile sprawy naszego wieku. A także w tajemnicę fizycznego bólu, w bezsilność naszego protestu, który zgłaszamy wbrew urzędzeniu świata”.²⁰² Esej Miłosza – o czym już wzmiankowałem – ma charakter pośmiertnego wspomnienia o przyjacielu i jego poezji. Spędzili ze sobą wiele dni, Miłosz był pewnie jedynym rozmówcą, potrafiącym namówić Wata do wspomnień, które potem ułożyły się w dwa obszerne tomy *Mojego wieku*. Był w stanie autora *Ciemnego świecidła* skłonić do wynurzeń i – dodam – był ich w stanie wysłuchać... Słuchanie bywa przecież sztuką trudniejszą, niż mówienie. W innym miejscu (*Przedmowie* do londyńskiego wydania *Mojego wieku*) autor *Zniewolonego umysłu* pytał: „Cóż więc się stało, że moja obecność tak Wata podniecała, że aż nazywał mnie »idealnym słuchaczem«?»; i zaraz dodawał: „Otóż szybko zdałem sobie sprawę z zupełnej niepowtarzalności tego, co tworzyło się tak między nami. Na całej ziemi nie było poza Watem ani jednego człowieka, który by tak właśnie doświadczył stulecia jak on i tak jak on to odczuwał”.²⁰³ „Cud” tego „spotkania” potwierdza też autor *Ciemnego świecidła* w wielu miejscach swego tekstu, na przykład: „tyle mu [Miłoszowi – J. O.] zawdzięczam. Nikomu tyle w życiu.” [AW – DBS, s. 137] Nie ulega wątpliwości, że relacja Miłosza jest relacją ze spotkania, jakie zdarzyło się między nimi, „spotkania” w Lévinasowskim sensie. „Twarz prosi mnie i mi nakazuje. Jej znaczenie jest znaczącym nakazem. Chciałbym uściślić, że jeżeli twarz oznacza nakaz w stosunku do mnie, to nie w taki sam sposób, w jaki jakiś znak oznacza stronę oznaczoną (*signifié*) – ten nakaz jest samą znaczeniowością twarzy”²⁰⁴ – pisał filozof. Być może zdarzył się tu między dwoma poetami cud wzajemnych „epifanii twarzy”?... Być może tu tkwi źródło wielkości *Mojego wieku*?... Tego się nigdy na pewno nie dowiemy, nigdy kategorycznie nie rozstrzygniemy,

²⁰² C. z. Miłosz: *O wierszach Aleksandra Wata...*, s. 62.

²⁰³ C. z. Miłosz: *Przedmowa*. W: A. Wat: *Mój wiek...*, s. 13, wyróż. – J. O.

²⁰⁴ E. Lévinas: *Etyka i Nieskończony...*, s. 55.

choć ślady zarówno w tekście Wata, jak i w tekście Miłosza zdają się ten kierunek wskazywać. Reszta, obiektywne rozstrzygnięcie, kategoriyczny sąd pozostaje jednak tajemnicą... I niech tak zostanie... Przytoczę raz jeszcze jeden z „naszeptów magnetofonowych”:

Oczom moim przytomnym
dane było jeszcze widzieć nie we śnie
czego nikt nie zobaczył bezkarnie.

[AW – P, s. 414]

Pozostaje do omówienia pokuta. Przytoczę – znowu w całości, nie potrafię tego uniknąć – *Buchalterię*:

Gdy byłem dzieckiem, wszystko było mi darem. Darem
matki, ojca, darem nieba, ziół, przechodniów.
Drzewo dawało mi cień, za darmo, gdy nużył mnie skwar.
Niebo dawało światło oczom o letnim przebudzeniu.
Śnieg wybielał mnie, święty, za darmo. I wiatr owiewał mnie
echami szczęścia, szczęścia z gór, szczęścia z boru-lasu,
szczęścia z chmur i wód. A panny uśmiechem goiły smutki
moich nocy. Co dzień wybierałem się w podróż. Do ogrodu Hesperyd,
podróż za darmo. Więc dziękowałem niebu, rodzicom i ziołom,
wiatrowi, echom i pannom i nocy za te wszystkie hojne dary.

Nawet teraz, gdy ciężko idę na dno, z góry z wysokiej ciemności
para rąk mocnych wyciąga mnie. I płynąć każe, za darmo.
Więc płynę.

A płynąc kanałem, pod ciemnym sklepieniem, sprawdzam rachunki.
Płaciłem. Za wszystko. Ciałem moim i duszą moją.
Za niebo, za wiatr, za strofę, za uśmiech panien, za tych dwoje rąk
nawet okrutnych, które nie dają mi na dno iść. Co prawda,
procenty lichwiarskie tak urosły, że splączę nie wcześniej
aż na Sądzie Ostatecznym... I płynąc pod czarnym sklepieniem
i śledząc odbicie, na czarnych wodach, przewoźnika,
jego wysiłków, tak regularnych, rozmachu czarnych wiosel,
myślę ze ścisaniem serca o bólach, które mnie jeszcze czekają.

[AW – P, s. 7–8]

Los człowieka zamknięty w podóży (do niej przyjdzie mi jeszcze wrócić), na której początku dzieciństwo, „dar”, szczęście, marzenie (tak interpretuję aluzję do jedenastej pracy Heraklesa podróżującego po złote

jabłka strzeżone przez Hesperydę); zaś u kresu: rachunki do zapłacenia, ból, czarne wody, podróż w zaświaty, Sąd Ostateczny²⁰⁵. „Buchalteryjna” leksyka („dar”, „za darmo”, „hojne dary”, „sprawdzać rachunki”, „płacić”, „procenty lichwiarskie”, „spłacić”), poza cytowanym wierszem powraca w tekście Wata w *Moim wieku*, tym razem podporządkowana pasjom historiozoficznemu poety:

Miesięcznik [chodzi o „Miesięcznik Literacki”, komunizujące pismo, którego redaktorem był w okresie międzywojennym Wat – J. O.] to jest *corpus delicti* nikczemnienia, mojego nikczemnienia w komunizmie, przez komunizm. W więzieniu komunistycznym przyszło opamiętanie zupełne i odtąd w więzieniu, na zesłaniu, w Polsce pod komunizmem, nigdy nie pozwoliłem sobie na zapomnienie obowiązku elementarnego: zapłacić, płacić sobą za te dwa, trzy lata moralnego obłądzenia. I płaciłem.²⁰⁶

Łączą ten fragment *Mojego wieku* z *Buchalterią* – poza leksyką – dwa elementy: poetyka wyznania, konfesji oraz ich (wiersza i fragmentu *Mojego wieku*) etyczny wymiar, polegający na traktowaniu doznawanego cierpienia jako sprawiedliwego. To już drugi argument, by dyskurs śmierci obecny w tekście Wata traktować jako dyskurs etyczny – wcześniej wskazywałem na możliwość lektury tego tekstu przez pryzmat Lévinasowskiej kategorii twarzy. I jeszcze trzeci fragment – z *Dziennika bez samogłosek* – interesujący, gdyż łączący motyw losu i leksykę „buchalteryjną” (oraz sądową) z próbą definicji autobiografii oraz – ponownie – wskazujący na wymiar etyczny pisarstwa:

Owszem, przez kilka lat stawiałem opór komunizmowi grubo za to płacąc, ale parę miesięcy mojego tchórzostwa we Lwowie? I moje młodzieńcze głupoty, wpłytywanie się w nikczemność komunizmu? Autobiografia jest naturalnie selekcją, ale mogę pominąć moje „bohaterstwa”, natomiast muszę obnażyć i uczynić sprawiedliwość właśnie moim hańbom. Nie jest to tylko sprawa dobrego smaku, może wynika z mojej starości, moja autobiografia byłaby zatem przewodem sądowym, z obroną, owszem, ale i z oskarżycielem publicznym. Tylko w tym byłby sens i godność mojej pracy.

[AW – DBS, s. 243]

²⁰⁵ W szczegółowy sposób o figuracjach losu w twórczości Wata pisałem we *W-Tajemniczeniu*, zob. rozdział *Los*, s. 9–50.

²⁰⁶ A. W a t: *Mój wiek*..., s. 59, wyróżn. – J. O.

Tu odsłania się zasadnicza różnica dyskursów śmierci Schulza i Wata – ten pierwszy prowadził w stronę metafizyki, drugi – etyki.

I właśnie język etyki zdaje się być drogą (przynajmniej drogą Wata) do wyrażania/przedstawiania/reprezentacji/nazywania „śmierci własnej”. Tu być może dotrzeć można do źródła fascynacji autora *Ciemnego świedla* poezją autora *Uwag śmierci niechybnej* – księdza Józefa Baki? Pisał o nim w *Kartkach na wietrze*:

Świadome, jawne sponiewieranie sensu, logiki wszelakiej i wszelkiej, poza jedną wyłączną: *memento mori. Sein zum Tod* Heideggera. Ksiądz Baka przeskoczył przez ramy jezuickiego baroku. Ten nauczyciel retoryki, zatem znawca poetyk, choć prawdziwego (czy tak zwanego) talentu nie miał, jest prekursorem literatury i jej filozofii najbardziej dzisiejszej z dzisiejszych.

Jeden z jego wierszy łacińskich zaczyna się od zdania: *mundus ficus, ulcus, pus* [„Światu figa, wrzody, lzy”. Przeł. A. Czyż – J. O.] „*Ficus*” to chyba nic innego nie znaczyło niż po prostu ordynarną figę, czyli szyderstwo i nonsens. Na co nam, Polakom, Sartre’u, Becketty, kiedy mamy x. Bakę. Mówię to całkiem na serio. I ta nieufność, pogarda i nienawiść do słów, do mowy – zrozumiał to najlepiej Białoszewski. Ten sam świadomy wybór nonsensu, redukcja do bełkotu, w tym cała siła, znaczenie i wartość poezji Białoszewskiego. I pomyśleć, że jego krytyk, pół-inteligent Sandauer, alegorycznie interpretował ten bełkot „sam w sobie i dla siebie”.

[AW – DBS, s. 268–269]²⁰⁷

„Świadome, jawne sponiewieranie sensu, logiki wszelakiej i wszelkiej”, dostrzeżenie w sposobie traktowania przez ks. Bakę średniowiecznej maksymy *memento mori* zapowiedzi Heideggerowskiego „bycia ku śmierci” oraz „literatury i jej filozofii najbardziej dzisiejszej z dzisiejszych” – te określenia wprowadzają w moim przekonaniu także w dyskurs śmierci wyłaniający się z tekstu Wata, a co charakterystyczne – w późnej, powstałej krótko przed śmiercią, twórczości innego bohatera opisywanych w niniejszej książce „powrotów w śmierć” (Miłosza), także znaleźć można ślady ożywienia tradycji księdza Baki, chodzi o wiersz *Na cześć księdza Baki*²⁰⁸, do którego wróć w rozdziale poświęconym autorowi *To*.

²⁰⁷ Watowi chodziło zapewne o szkic Sandauera *Poezja rupieci*, zob. A. Sandauer: *Zebrane pisma krytyczne. T. 1. Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa 1981, s. 365–398; zob. interesujące uwagi na temat związków Wata z ks. Baką W: A. Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991, s. 19, 81, 85, 108, 111, 350.

²⁰⁸ Zob. C. z. Miłosz: *Wiersze ostatnie*. Kraków 2006, s. 72.

3.3.

W poezji Wata, jak już wspominałem, wiele jest sposobów, niemożliwego przecież w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego, wyrażania/przedstawiania/reprezentacji/nazywania „śmierci własnej”. Wat sięga w tych reprezentacjach do mitów, religii, obrzędów, tradycji literackiej, tradycji filozoficznej, symboli, utrwalonych w kulturze śródziemnomorskiej i żydowskiej. Można napisać, że stale w swojej poezji (i eseistyce) „definiuje” śmierć. W wielu utworach owe „definicje śmierci” konstruowane są za pośrednictwem somatycznego – naturalistycznego lub symbolicznego – opisu stanu przedśmiertnego: agonii. Wiersz *Czym jest? Czymże?* skonstruowany jest wręcz na podobieństwo definicji agonii, niemożliwej (stąd refrenicznie powtarzane tytułowe pytania), ale też zawiera parę poprawnych z punktu widzenia logiki i sztuki definiowania jej zarysów:²⁰⁹

Agonia nie jest śmiercią ani nie jest życiem.
[...]

Agonia nie jest śmiercią, ani życiem nie jest,
ani Sein zum Tod mądrego Heideggera,
nie życiem też jest w śmierci i nie jest śmiercią w życiu,
nie walką ich, choć walkę po grecku oznacza,
agonia nie jest w życiu śmierci przeżywaniem
i nie do śmierci życia przygotowywaniem
i nie jest w łagrach śmierci życia zakładnikiem,
ani „między” – między zgonem a prze-życiem

[...]

Agonia jest-że pogód pogodą szczytową?
Tylko kontemplacją i identyfikacją?
Nieśmiertelności ziarnkiem w lichym naczyniu?
Czołem jaśniejącym z oplotów wawrzynu?

[AW – P, s. 143–144]

²⁰⁹ Próbę interpretacji motywu agonii w poezji Wata i połączenia go z niewyraźnością języka podjął Robert Pruszczyński, z jego analizą nie potrafię się zgodzić, nie wydają mi się potrzebne wysiłki autora zmierzające do lektury poezji Wata przez pryzmat myśli Jacquesa Derridy, skoro sam Wat wyraźnie wskazuje na źródło własnej refleksji o śmierci – Heideggera. Nie chodzi o to, by „zawierać” bezgranicznie sugestiom poety, lecz, by nie „używać” jego tekstu. Nie wdając się w polemikę z Pruszczyńskim, można traktować niniejszy rozdział jako polemiczny z niektórymi jego tezami; zob. R. Pruszczyński: *„W świątyni zasłona rozdarta” – o poezji Aleksandra Wata*. W: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski i A. Molisak, Warszawa 2006, s. 309–325.

Śmierć zawsze jest w tej poezji warunkiem życia (przypominam frazę z Georgesa Bataille'a: „...musimy umrzeć, aby żyć...”):

Między serca rozkurczem a skurczem jest
taka chwila gdy jesteśmy śmierci.
Za krótka ona byśmy ją postrzegli.
Spazmatyczne jest nasze postrzeganie poznanie,
A nam się zdaje żeśmy rzeką. Rzeką
żywą. Rzeką
płynącą szybciej wolniej ale ciągle
i w kierunku.

[AW – P, s. 216]

Aktualizowana jest też opozycja znana z pism Maurice'a Blanchota (staralem się ją opisać w poprzednich rozdziałach): dzień – noc. Gdzie noc jest przestrzenią śmierci, obcowania ze śmiercią:

I znów się dzień zaczyna gruchaniem synogarlic.
Noc opuściła mnie, a z nią – wszyscy drodzy umarli
(którzy zlatują się na noc, by ich kto gnał w sto koni,
Druhowie, co obsiadają łóże druha w agonii).

Nim kogut zapiał, przez sen swój słyszę ich galopadę.
Jak błogo śnić, że od siebie razem z nimi odjadę.

[AW – P, s. 119]

Inna opozycja, między snem a jawą, gdzie sen, dający ukojenie bólom doznawanemu na jawie, jest ucieczką w przestrzeń nierzeczywistości, niewyraźności; w przestrzeń, w której nastąpiło „jawne sponiewieranie sensu, logiki wszelakiej i wszelkiej”, gdzie język wykroczył poza referencjonalność, a sens rozpadł się, rozsypał, szczył, jak w opartym na litocie opisie przestrzeni w *Dytyrambie* [zob. AW – P, s. 218] czy w następującym utworze:

Tu nie istnieje przestrzeń ni wola
tu jest tylko nie-czas, bez-wola
nie-nic i bez-czas – miraż i kamień –
anty-energia w próżni omamień.

Tu jest tylko tautologicznie
nigdy i zawsze i bez-ustawicznie.
Nic nie powstało, nic nie zniszczyło.
Nic się nie stanie, nic się nie dzieje.

Tu ja nie jestem ja ani nie-ja
tu nie postanie nigdy nadzieja
nie ma tu ruchu ani spoczynku
nie ma odejścia, nie ma ratunku

tu jest tylko bez-chęć i bez-sens
tu jest tylko bez-głos i bez-deń.
Nie ma wyroku. Nie ma oskarżeń.
Oko nie widzi. Ręka nie karze.
[AW – P, s. 131]

Podmiot Wata dotarł więc do przestrzeni nicości? Spełnił marzenia poprzedników – Dionizosa, Orfeusza, Dantego?... Transgresja dokonała się. Cierpienie może prowadzić do ekstazy, może też prowadzić do transgresji. „W transgresji nie ma nic negatywnego. – pisał Michel Foucault – Afirmuje ona ograniczony byt, afirmuje bezgraniczność, w jaką rzuca się, pierwszy raz otwierając się na istnienie. [...] Transgresja otwiera się na iskrzący i zawsze afirmowany świat, świat bez cienia, bez zmroku, bez tego osuwiska, gdzie »nie« gryzie skarpy i rozsada je od środka sprzecznością. Jest ona słonecznym przeciwieństwem satanicznej negacji; trzyma z boskością, a raczej wychodząc od wskazywanej przez sacrum granicy otwiera przestrzeń, gdzie rozgrywa się boskość”.²¹⁰ Tak rozumiana kategoria transgresji nie jest odległa od wywodzącej się z tradycji religijnej kategorii epifanii, przeszczepionej na teren języka literatury przez Jamesa Joyce’a. „Czym [...] są momenty olśnień i objawień? – pytał Jan Błoński, analizując epifanie Miłosza – Niczym innym jak – dostępnymi każdemu – chwilami doznań zmysłowych tak intensywnych, że prowadzą do roztopienia się podmiotu w przedmiocie. Przedmiotem jest to, co jawne zmysłom, bezpośrednio doświadczane; nie zaś empireum idei, siatka odpowiedników czy metafizyczna struktura, do których pozwalałaby dotrzeć poezja (czy w ogóle sztuka). Poezja jest może sekretem, ale nie mówi o niczym, co tajemne; cieszy się i syci światem

²¹⁰ M. Foucault: *Przedmowa do transgresji*. Przeł. T. Komendant. W: Tegoż: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 53–54.

codziennego doświadczenia”.²¹¹ Zarówno więc transgresja, jak i epifania, są doświadczeniami poznawczymi, w których dokonuje się „roztopienie” podmiotu. Obie – transgresja i epifania – wyprowadzają język poza granice wyrażalności. Komentujący prace Bataille’a Foucault pisał o „skrępowaniu mowy, którym została dotknięta cała nasza filozofia”, które jednak nie jest „utrata języka”, a „jest [...] raczej wtłoczeniem doświadczenia filozoficznego [resp. poznawczego – J. O.] w język i odkryciem, że właśnie w nim i w ruchu, gdzie mówi to, co nie może być wypowiedziane, spełnia się doświadczenie granicy, doświadczenie, które teraz filozofia będzie musiała myśleć. Być może określa ono przestrzeń doświadczenia, gdzie mówiący podmiot zamiast wyrażać się, wysławia się, idzie na spotkanie własnej skończoności i przez każde słowo jest odsyłany ku swej śmierci”.²¹² Jako poetycki zapis takiej „przestrzeni doświadczenia” traktuję cytowany poprzednio utwór (*Tu nie istnieje przestrzeń ni wola...*) czy *Dytyramb*, którego dwa krótkie fragmenty przypomnę:

...ani nocy ani Boga
ani piękna ani kłatwy
ani twarzy ani ptaka.
[...]
Ani płaczu niemowlęcia
ani jęku kobiety
ani ręki ani kamienia
ani śmierci ani głosu.

[AW – P, s. 218]

Podobnie też interpretuję dwa cykle *Naszeptów magnetofonowych*²¹³ – sposób ich powstania w następujący sposób wspominała wdowa po poecie: „W klatce nasz ptaszek Maciuś ćwierkał bez przerwy i słyhać go ciągle w tle wierszy, które Aleksander nagrał na taśmę miesiąc przed swoją śmiercią. Budząc się z bólu w nocy, często otwierał magnetofon

²¹¹ J. Błoński: *Epifanie Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 210; zob. też polemiczne w stosunku do Błońskiego próby opisu tej kategorii: R. Nycz: *Miłosz: Bio-grafia idei*. W: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 46–67; A. Fiuć: *Pułapki mimesis*. W: *Tegor: Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987, s. 13–53.

²¹² M. Foucault: *Przedmowa do transgresji...*, s. 65, wyróż. – J. O.

²¹³ Zob. AW – P, s. 48–50, 418–426.

i nagrywał cichutko wiersze – »naszepty magnetofonowe«, które odkryłam dopiero po jego śmierci”.²¹⁴

Ale przecież Wat w wielu miejscach swego tekstu zrelacjonował także podróż, ruch w stronę śmierci/nicości. Ale to przecież ruch wyzwający od cierpienia, bólu, w stronę wolności, innej, pełnej...²¹⁵ Będę w następnej części rozdziału pisał o relacjach z „podróży w zaświaty”, jakich w poezji Wata znaleźć można wiele. Ale nie przypadkiem rozpocząłem go od przytoczenia obszernego fragmentu wspomnienia Oli Watowej o śmierci męża. Nie potrafię o tych dwóch elementach „tekstu Wata” myśleć oddzielnie [„Jak błogo śnić, że od siebie razem z nimi odjadę.” – AW – P, s. 119]...

3.4.

W cytowanej *Buchalterii* motyw podróży w zaświaty skontaminowany jest z wątkiem sprawiedliwej pokuty. Więcej – także sam motyw podróży złożony jest niejako z wątków przejętych z dwóch tradycji – orfickiej [„I płynąc pod czarnym sklepieniem / i śledząc odbicie, na czarnych wodach, przewoźnika”] oraz chrześcijańskiej [„Co prawda, / procenty lichwiarskie tak urosły, że spłacę nie wcześniej / aż na Sądzie Ostatecznym...”]. Jednak zdecydowanie częściej sięga Wat w swojej poezji po mit orficki. Autobiograficzny podmiot lub bohater to Orfeusz – synonim poety, u którego boku zawsze znajduje się, a raczej powinna się znajdować Eurydyka. Orfeusz Wata świadomie powtarza los mitycznego poprzednika, jak w *Snach sponad Morza Śródziemnego*:

[...] A i ja pamiętam nazbyt dobrze
przygodę kogoś, kto mnie poprzedził. O, nie w sól się obrócił, ale –
wieczne serca rozdarcie!

[AW – PZ, s. 110]

Źródłem owego powtórzenia może być ikonografia kultury śródziemnomorskiej, jak w *Wierszach somatycznych*, gdzie *Głos pierwszy* podpowiada:

²¹⁴ O. W a t o w a: *Wszystko co najważniejsze...*, s. 145.

²¹⁵ Jako najpełniejszy wyraz wolności jednostki Jean Améry w eseju *Podnieść na siebie rękę* traktuje prawo jednostki do śmierci samobójczej, zob. J. A m é r y: *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja. Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*. Przeł. B. B a r a n, Warszawa 2007, s. 137–257. Bliska tezy, że samobójstwo jest jednym z wyrazów zagrożonej wolności jednostki jest też koncepcja „samobójstwa anomicznego” Émile’a Durkheima, zob. É. Durkheim: *Samobójstwo anomiczne*. W: Tegoż: *Samobójstwo*. Przeł. K. W a k a r, red. E. T a r k o w s k a, Warszawa 2006, s. 305–350.

podchodzimy do stolika z jeszcze ciepłą herbatą
wpatrujemy się w Orfeusza Eurydykę z neapolitańskiej płaskorzeźby
mówimy: dobranoc kochana.

[AW – PZ, s. 216]

a *Głos trzeci* pociesza:

Jak piękna może być nicość Orfeuszu
Ile dobroci ile czułości ile słodyczy w nicości Orfeuszu
Dobranoc Orfeuszu
Dobra jest noc Orfeuszu
Orfeuszu
Orfeuszu
Dobranoc.

[AW – PZ, s. 217]

Hades cierpiącego Orfeusza jest precyzyjnie umiejscowiony w czaso-
przestrzeni losu Aleksandra i Oli Watów, jak w *Ewokacji*:

Zamknęli mnie katowie w ciemnej sali.
Na pustej scenie miotam się i krzyczę,
gdy turkot ciężarówek się oddalał
na Sybir wioząc moją Eurydykę.

[AW – PZ, s. 24]

Porządek mitu jest jednak w poezji Wata odwrócony – cierpienie Or-
feusza utożsamiane jest w niej z wyprawą do Hadesu, wyprawą – dodam
– bez nadziei powrotu, a Eurydyka mu w tej wędrówce towarzyszy, więcej:
uszlachetnia ją, uświęca. Tak jest w dwóch wierszach „ostatnich” autora
Ciemnego świecidła. We wcześniejszym z nich *Ostatnim wierszu*:

Wierność i oddanie żony uświęca byt.
On by kamieniami obrzucał druhów.
On brudzi ściany kawerny.
Pod jego czaszką kłębi się wrzątek smół.
I sny jego moczopłciowe.

Świętością żony przemieniony
piękny Orfeusz zdąża do Hadesu,
– krok jego śmigły, lutnia słotostruna –
który go nie wypuści już.

[AW – PZ, s. 427]

i w późniejszym *Wierszu ostatnim*:

Schodzenie
schodzenie
ciągle schodzenie
I żebym to ja sam!
w zaciszu, po ciemku.
Te przede mną, za mną
obok nogi
przeganiają
ten stukot butów, to dudnienie
w metro Châtelet?
Tylko jeden nieruchomy
beznogi akordeonista charon.
I gdzie ja się zbłąkałem?
Eurydyce? Eurydyce!
Schodzenie
Schodzenie
ciągle schodzenie
ciągle w dół
schodzenie
a jutro stwierdzą
to tylko trzy łokcie pod ziemią.
[AW – PZ, s. 76]

Piekło Orfeusza jest dwudziestowieczne, chciałoby się rzec, parafrazując zdania z eseju Józefa Wittlina, który będę interpretował w następnym rozdziale. Piekło to zesłanie lub cierpienie, osadzone w realiach dwudziestowiecznych: historii i losu poety. Mit powtarza swój rytuał, wykonuje swoją pracę, jest przez wiersz „uobecniany”.²¹⁶ Jednak w odniesieniu do podmiotu Wata wszelkie kategorie wypracowane przez literaturoznawstwo, a służące do analizy stylu nie są w moim przekonaniu wystarczające. Jest tak w tej poezji, że nie jest ona aluzyjna w stosunku do opowieści o Orfeuszu, czy w wielu innych wierszach wobec historii świętej. Podmiot Wata utożsamia się z Orfeuszem czy Chrystusem na krzyżu lub w ogrodzie Getsemane, jest Orfeuszem lub Chrystusem²¹⁷. Jak sądzę „orfickie” (choć nie tylko one)

²¹⁶ „Uobecnianie” i „pracę” mitu rozumiem podobnie jak Leszek Kołakowski, zob. *Obecność mitu*. Paryż 1982.

²¹⁷ Utożsamienie z Chrystusem dokonuje się w *Trzech sonetach* i w wierszu (*Długo bronilem się przed Tobą...*), zob. AW – PZ, s. 129–130, 249.

wiersze Wata bliskie są spełnienia poetyckiego marzenia Bruno Schulza, by poezję określić jako: „dążność do matecznika, jego [słowa – J. O.] pierwotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej”; i definiować jako: „krótkie spięcia między słowami, raptowną regenerację pierwotnych mitów”; gdyż: „u poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskując swą integralność. Dlatego wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie”.²¹⁸

W interpretacji *Elegii Duinejskich* Rainera Marii Rilkego Hans-Georg Gadamer użył kategorii „mitopoetyckiego odwrócenia”. Pisał m. in.: „Mit tej poezji nie jest mitem, to znaczy tradycyjnym podaniem, na nowo opowiadany w poezji. Tego, co się tu dzieje, nie można też nazwać upoetycznieniem świata. Przeciwnie, przedmiotem poetyckiej wypowiedzi jest właśnie to, co niepoetyczne w naszym świecie. Jakaż poezja w wielkim stylu odważyłaby się na coś takiego jak owa wzmianka o zamkniętym w niedzielę urzędzie pocztowym? Ale na tym przecież polega cała rzecz, że w rzeczywistym świecie, którego nie wiąże już żaden mit i gdzie skarga elegii umie dobitnie wyrazić fałsz i opaczność, doświadczenie własnego serca pozwala poecie widzieć tyle cudowności.”, by w konkluzji uogólnić: „W tej ogólnej postaci zasada mitopoetyckiego odwrócenia dotyczy całej poezji. Zawsze musi istnieć możliwość powrotnego przekładu, który uobecnia nam to, co jest obecne w wierszu”.²¹⁹ Z opisywaną przez Gadamera sytuacją i zasadą mamy przecież do czynienia w *Wierszu ostatnim*! Banalność i powszechność sytuacji lirycznej (zejście w tłumie ludzi do podziemi paryskiego metra, Charon – uliczny, kaleki, muzyk do poezji „nie nadaje się”, podobnie, jak los dwudziestowiecznego Edypa z wiersza *Biografia*²²⁰), a jednak wprowadza w przestrzeń wiecznotrwałego mitu...

²¹⁸ B. Schulz: *Opowiadania...*, s. 366–367.

²¹⁹ H.-G. Gadamer: *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach Duinejskich” Rilkego*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: Tegoż: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wyb. K. Michalski, Warszawa 2000, s. 282–283; możliwość interpretacji poezji Wata przez pryzmat zasady „mitopoetyckiego odwrócenia” sygnalizowałem już w innym miejscu, zob. *W-Tajemniczenie...*, s. 31–32.

²²⁰ Zob. AW – PZ, s. 62, gł.: „Lecz nikt nie napisał o nim tragedii, / I nawet do luźnego wiersza temat, jak widać, nie nadaje się. / I nie ma znaku, by bogowie wtrącili się do jego biografii. / I nikt nie zazna żadnego katharsis.”

3.5.

Jeden ślad w obszernym poemacie Wata *Ja z jednej i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* wystarczył Władysławowi Panasowi, by z kabały Ramona Lulla uczynić klucz do interpretacji całości²²¹. Uczynię podobnie, jeden tekstowy ślad, jaki odcisnięty jest w cytowanym już poprzednio fragmencie z wiersza *Czym jest? Czymże?* (Heideggerowskie *Sein zum Tod* Wat przywołuje w wielu innych miejscach, głównie w pamiętnikach, więc „trop” mocniejszy, niż w przypadku analizy Piecyka dokonanej przez Panasa), stał się wskazówką na drodze do zrozumienia „tekstu śmierci” Wata. Przypominam fragment:

Agonia nie jest śmiercią, ani życiem nie jest,
ani Sein zum Tod mądrego Heideggera,
nie życiem też jest w śmierci i nie jest śmiercią w życiu,
nie walką ich, choć walkę po grecku oznacza,
agonia nie jest w życiu śmierci przeżywaniem
i nie do śmierci życia przygotowywaniem
i nie jest w łagrach śmierci życia zakładnikiem,
ani „między” – między zgonem a prze-życiem

[AW – PZ, s. 143–144, wyróż. – J. O.]

A więc Heidegger i jego „bycie ku śmierci”... Jednak nie bezkrytycznie, Wat wiele elementów myśli autora *Bycia i czasu*, a szczególnie jego namysłu nad śmiercią i językiem, przyjmuje, choć zawsze z krytycznym dystansem:

„Agonia – wiedzą o tym nieliczni – nie jest wąską przełęczą czy kładką chybotliwą między życiem a śmiercią: konanie ma swoje terytoria, swoje wyżyny i niziny, swoje horyzonty. [...] Można jeszcze przeżywać śmierć jako szczególny przypadek istnienia – ale to nie jest to samo. Przeżywanie śmierci. Życie w śmierci, heideggerowskie *Sein zum Tod*, umieranie w życiu – też nie to. Może najlepiej to wyczuwał św. Jan od Krzyża.”

[AW – DBS, s. 43]

Ale też, na co zwracałem już uwagę, Heideggerowski namysł nad bezdomnością i zamieszkiwaniem. Na marginesie interpretacji wiersza Georga Trakla (która *nota bene* jest marginesem do namysłu nad językiem)

²²¹ Zob. W. P a n a s: „Antykwarjat anielskich ekstrawagancji” albo „święty belkot”. *Rzecz o Piecyku Aleksandra Wata*. W: W „antywariacie anielskich ekstrawagancji”. *O twórczości Aleksandra Wata...*, s. 5–22.

Heidegger zanotował zdania, w których łączą się obydwie wątki jego myśli, które z kolei w mojej interpretacji „tekstu Wata” odniosłem do jego poezji: „W mocy Śmiertelnych leży umieranie jako wędrówka ku śmierci. W śmierci skupia się najwyższa skrytość bycia. Śmierć wyprzedziła już każdego rodzaju umieranie. Ci, co »na wędrówce« muszą dopiero w ciemności swoich ścieżek wywędrować dom i stół, nie tylko i nie przede wszystkim dla siebie, lecz dla wielu; sądzą oni bowiem, że gdy tylko urządzili się w domach i zasiedli przy stołach, są już urzeczzeni przez rzeczy i dotarli w zamieszkiwanie”.²²² A jeśli, idąc dalej za ruchem myśli Heideggera: „Rozmowa myślenia z poezją prowadzi do wywołania istoty języka, aby śmiertelni na powrót nauczyli się zamieszkiwać w języku”²²³; to zbliżamy się zarówno do wielu „metapoetyckich” motywów poezji Wata, jak i do jego autotematycznych narracji. Fragmenty wiersza *Poeta* niech będą w tym miejscu ilustracją:

Poeta, myślałem, to ten-li, co nieproszony przyszedł
na ucztę Filistynów?
[...]
Bo przyszedł, a zaprosić się nie dał... Albo –
mógłby siebie zawrócić w białą cyrankę
i jednym skrzydeł zamachem
odfrunąć, kamieniem spaść
na czarne wody
na fale pąsowe
Styksu... Albo albo
na wody czyste
ojczyste
dalekie.

[AW – P, s. 190–191]

W *Kartkach na wietrze* Wat określa swoje pisanie jako przezwyciężanie choroby, jako czynność w dosłownym sensie somatyczną:

W dodatku jak to zrobić przy mojej chorobie, która jest niczym innym jak piętnem wyciśniętym dosłownie na mojej twarzy, piętnem parzącym jak dotąd nie figuralnie, ale konkretnie. Tym gorzej, że gdy pisanie jest przezwyciężaniem, nieczęsto możliwym, tego somatycznego piętna, tego fizycznego przypiekania

²²² M. Heidegger: *W drodze do języka*. Przeł. J. Mizer, Warszawa 2007, s. 16, wyróż. – J. O.

²²³ Tamże, s. 29, wyróż. – J. O.

i nie tylko przerywa moją pracę co raz, i to na długo, ale mąci w niecierpliwe, drażnione wątki, zmusza mnie do skoków i odskoków, jednym słowem zachowuję się jak przerażliwiony i nie dość okiełznany koń, którego kluje ostrogą i okłada batem nieudolny jeździec.

A jednak spróbuję. Bo muszę. Bo zaciągnąłem lekkomyślnie poważne zobowiązanie, które – widzę jasno w moich dobrych, rzadkich chwilach na ekranie myśli i wyobraźni – nie może być napisane przez starego człowieka, który jest koniem klutym ostrogami przez nieumiejętnego jeźdźcę.

[AW – DBS, s. 205]

Fragment dotyczy – oczywiście – konkretnej sytuacji. Wat traktował stypendium Forda i pobyt w San Francisco i Berkeley jako zobowiązanie go do pracy literackiej, sam zabiegał, by przymusić go do przygotowania wykładów na temat sowieckiej Rosji oraz eseju autobiograficznego. Z tego zobowiązania, z uwagi na dramatyczne nawroty choroby nie potrafił się jednak wywiązać, co z kolei było przyczyną depresyjnych stanów, w jakie zapadał. Właśnie *Kartki na wietrze* są zachowanymi notatkami do owego autobiograficznego eseju. Ale – jak sądzę – można ten fragment odczytywać, pomijając kontekst. „Somatyczność” tekstu Wata, przez pryzmat wiedzy o genezie *Naszeptów magnetofonowych*, debiutanckiego *Pięcyka* czy jego wiele razy w pamiętnikach, esejach i wspomnieniach powracającej refleksji na temat materialności, substancjonalności słowa poetyckiego (np. rymu i rytmu poezji)²²⁴, jest cechą wyróżniającą, swoistą *licentia poetica*²²⁵. I jeśli

²²⁴ W innym miejscu *Kartek na wietrze* Wat pisał: „Odkąd jestem uwrażliwiony na słowa – na ich dźwięk, barwę, siatkę znaczeń i zawartych w nich możliwości składni, która już we wczesnym dzieciństwie wydawała mi się najważniejsza w mowie, bo była jak gdyby kośćcem tajemniczego, może i sakralnego, małżeństwa świata mowy i świata zdarzeń – odtąd zatem zastanawiam się nad słowami w metamowie, zawsze z naiwnym zdziwieniem stwierdzam, jak wypadają popularne słowa z obiegu. Prawie zawsze dzieje się to jakoś z nagłą, a wtedy znak to najlepszy, że i *Zeitgeist* [duch czasu – J. O.] uległ mutacji, ale częściej i pospolicie jest to skutkiem zaniku pewnych rzemiosł, praktyk, przedmiotów. Ich miejsce zajmują słowa zrodzone z nowych praktyk, ale na to zjawisko reaguję obojętnie, nawet niechętnie.” [AW – DBS, s. 325–326, wyróż. – J. O.]. Zwracam uwagę na podobne do Heideggerowskiej teorii języka powiązanie mowy z techniką (u Wata: „rzemiosła”, „praktyki”, „przedmioty”), przy czym autor *Ciemnego światła* dostrzega tu przyczynę regresu (mowy i poezji), wyżej ceni np. – co podkreśla w innym miejscu *Kartek*... [zob. AW – DBS, s. 318–319] – poezję dawną. Heidegger zaś w rozwoju techniki doszukuje się źródeł rozwoju mowy (języka).

²²⁵ Najbliższa uchwycenia „somatyczności” tekstu Wata jest w moim przekonaniu analiza dokonana przez Adama D z i a d k a, zob. *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*...

traktować tekst Wata jako somatyczny w sensie dosłownym, to jego źródłem jest niezmiennie doświadczenie transgresyjne – ból, cierpienie, umieranie. „Śmierć” – chciałoby się napisać – stale towarzyszy procesowi twórczemu. Towarzyszy w czasie – według określenia Heideggera z jego prac o Hölderlinie²²⁶ – „marnym”, więc:

Poeta dzisiaj niekiedy z konieczności mówi językiem ciemnym. Mam na myśli te szczególnie wypadki, gdy poeta wdaje się w strefy ciemne, gdzie mowa racjonalna i jasny obraz, którym dojrzały poeta powinien sprostać, są bez siły i skutku. Gdy poeta jest raczej medium niż demiurgiem-kreatorem. *Oda I* jest wierszem ciemnym.²²⁷

[AW – DBS, s. 333]

Heidegger przejął określenie „czas marny” z analizowanej w szkicu *Cóż po poecie?* elegii Hölderlina *Chleb i wino*. „Czas marny” oznacza epokę po śmierci Bogów – Heraklesa, Dionizosa i Chrystusa, epokę do której – powiada filozof – „my też jeszcze należymy”²²⁸. „Czas marny” nie jest określeniem tożsamym z Nietzscheańską figurą świata po śmierci boga, jednak w opisie Heideggera trzeba doszukiwać się ech, śladów myśli autora *Tako rzecze Zaratustra*: „Brak Boga oznacza, że żaden Bóg nie skupia już na sobie ludzi i rzeczy w sposób oczywisty i jednoznaczny i że nie składa już, takim skupianiem, dziejów świata pozwalając w nich przebywać ludziom. Wszelako brakiem Boga daje o sobie znać coś gorszego jeszcze. Nie tylko zbiegli bogowie i zbiegł Bóg, lecz w dziejach świata wygasł blask boskości. Czas Nocy Świata jest marnym czasem, gdyż marnieje coraz bardziej. Zmarniał aż tak, że nie potrafi już rozpoznać, iż brak Boga jest właśnie brakiem”.²²⁹ „Język ciemny” i „strefy ciemne” Wata także nawiązują do

²²⁶ Znanych *nb.* Watowi, zob. AW – DBS, s. 186; polskie edycje prac Heideggera poświęconych Hölderlinowi to: M. Heidegger: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przel. S. Lisiecka, Warszawa 2004; Tegoż: *Cóż po poecie?* Przel. K. Wolicki. W: Tegoż: *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 224–255, lub w: Tegoż: *Drogi lasu*. Przel. J. Gierasimiuk i inni. Warszawa 1997; Tegoż: *Słowo*. W: Tegoż: *W drodze do języka...*, s. 197–216.

²²⁷ Dalej Wat dokonuje autointerpretacji *Ody I* [zob. AW – P, s. 19–20] w kontekście *Burzy* Szekspira i kreśli perspektywę odwrócenia jej optymistycznego porządku: „ale wyobraźmy sobie inny epilog: Miranda, owszem, odjechała, cudowny duszek Ariel znikł wolny, ale Prospero został sam na sam z wrogą naturą, nad którą jego czary utraciły moc.” [AW – DBS, s. 333]

²²⁸ Zob. M. Heidegger: *Cóż po poecie?* W: Tegoż: *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 168.

²²⁹ Tamże, s. 168.

metaforyki nietzscheańskiej i heideggerowskiej. „Jeżeli nie ma Boga – pisał Wat w *Moraliach* – wszystko jest dozwolone, o tym wiedziano już przed Nietzschem, ale każdy musi sam dojść do tej wiedzy. Etyki bez Boga.” [AW – DBS, s. 67]. Zaś w *Kartkach na wietrze*, gdy charakteryzuje lektury swojego dzieciństwa, dwukrotnie przypomina o Nietzschem, o którym dyskutował w domu rodzinnym z braćmi i którego czytał ojciec-kabalista [zob. AW – DBS, s. 283], co wydaje mi się ma znaczenie. Wystarczy przyjąć, że ogromna część aluzji i nawiązań przedostaje się do tekstu Wata na gruncie podświadomości i jest konsekwencją zbyt wczesnych lektur poety (czytać nauczył się w wieku trzech lat) i uznać koncepcję Małgorzaty Baranowskiej, piszącej o „Bibliotece Wyobraźni” surrealistów, do których włącza Wata-autora *Piecyka*²³⁰. Łączy Wata z Nietzschem i Heideggerem to, że do „ciemnego języka” sięga, gdy energię swojego tekstu koncentruje na próbie wyjaśnienia historii; dzieli pasją polityczno-ideologiczną²³¹.

Jednak, nie likwidując zasygnalizowanej już zależności tekstu Wata od myśli Heideggera, za najistotniejszą uznaję zbieżność dotyczącą refleksji nad śmiercią, językiem opisu śmierci, a dokładniej: nad możliwością re-prezentacji śmierci. W pierwszym rozdziale niniejszej książki przekonywałem, że re-prezentacja śmierci nie jest możliwa, że niemożliwy jest opis śmierci w pierwszej osobie czasu teraźniejszego. W niniejszym rozdziale z kolei wyraziłem już przypuszczenie: „być może Wat jest najbliższy nieosiągalnemu i niemożliwemu zapisowi śmierci własnej”, teraz pora się z niego rozliczyć. W *Dzienniku bez samogłosek* Wat wskazuje na kluczowy w swojej twórczości wiersz będący zapisem śmierci:

Sam w sobie hoduję tego raka-*homunculusa* w boku [w czasie pobytu w Berkeley Wat usiłował tłumaczyć gwałtownie pogarszający się stan zdrowia nieujawnioną chorobą nowotworową – J. O.] i przede wszystkim w głowie, w psychice. To nurtuje mnie od dawna, chociaż tak chcę umrzeć, chociaż marzę o tym od lat, właściwie tylko tego chcę i uciekam w komplikacje, w trudne sytuacje życiowe, sam je komplikuję, utrudniam, stwarzam. Uciekam z choroby w niemożliwe sytuacje i problemy, i chociaż nie boję się umrzeć, ale ten obraz raka we mnie to nie uświadomiony strach śmierci. Przecież ostatni wiersz

²³⁰ Zob. M. Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, gł. s. 40–54, 187–230.

²³¹ Próbę – niemożliwą!, bo Wat nie jest myślicielem systematycznym, jego refleksji nie da się ułożyć w jakiegokolwiek spójny system – próbę rekonstrukcji historiozofii Wata podjąłem w innym miejscu, zob. *W-Tajemniczenie...*, s. 51–97.

Poematu śródziemnomorskiego nie był przypadkowy, dowolny, at, napisało się, at, wcieliłem się mocą poetycką w duszę przeżywającą strach śmierci (i jak ja mogłem dedykować taki wiersz właśnie Miłoszowi, który na to właśnie jest tak głuchy, co świadczy, że sam się w tym wierszu nie orientowałem, że to był mój głos, ale zupełnego nieuświadomienia, chociaż wynurzył się na powierzchnię świadomości). I stan mój pogarsza się z każdym dniem, z każdym kryzysem jestem coraz mniej odporny, coraz bardziej pomniejszony, *diminué*, coraz bledszy, cieńszy, słabszy, chudszy, ponieważ żywię sobą, hodując, tucząc tego wewnętrznego urojonego raka-*boumnculusa*?²³²

[AW – DBS, s. 237, wyróż. – J. O.]

Nie umiem rozstrzygnąć, czy Wat świadomie używa określenia „strach śmierci”, Heidegger – „patron” tego wątku interpretacji – starannie odróżnia „strach” od „trwogi”²³³. To „trwoga ujawnia nicość”, to „trwoga odbiera nam mowę” – dowodził²³⁴. Śmierć wypełnia niejako drugą stronę opozycji byt – nicość, „Nicość odsłania się w trwodze, ale nie jako byt. Nie jest też bynajmniej dana jako przedmiot. Trwoga nie jest uchwyceniem nicości. Niemniej przeto nicość ujawnia się w niej i poprzez nią, jakkolwiek, z drugiej strony, nicość nie ukazuje się jako coś odrębnego, »obok« bytu w całości, który jest trwogą przytłoczony. Wolelibyśmy powiedzieć, że w trwodze napotykamy nicość wraz z bytem w całości”²³⁵. Nie sugeruję tożsamości między Heideggerowską „nicością” a „śmiercią”, chcę tylko wskazać, że nieuniknione doświadczenie śmierci, wymyka się – jak starałem się dowodzić w pierwszym rozdziale niniejszej książki – językowi, jego funkcjom: poznawczej i komunikacyjnej. Śmierć jest nieuniknionym w egzystencji każdego (Heidegger nazywa ludzi „Śmiertelnymi”) punktem, w którym byt, bycie przechodzi w nicość. Śmierć jest formą „nicościowania”?²³⁶ Śmierć

²³² W cytowanym fragmencie chodzi o ostatnią – ósmą część *Snów sponad Morza Śródziemnego* – zob. AW – P, s. 109–112.

²³³ Zob. M. Heidegger: *Czym jest metafizyka?* Przeł. K. Pomian. W: Tegoż: *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 37–38.

²³⁴ Zob. tamże, s. 36.

²³⁵ Tamże, s. 37.

²³⁶ Neologizmu „nicościowanie” używa w przekładzie wykładu *Czym jest metafizyka?* z 1929 roku Krzysztof Pomian, to istotna uwaga, zważywszy że Wat z całą pewnością czytał Heideggera w oryginale, na długo przed polskimi przekładami jego prac, a więc – jeśli hipoteza interpretacyjna dot. ścisłego związku refleksji egzystencjalnej autora *Bycia i czasu* i Wata jest trafna – można dopuścić leksykalne nieścisłości między „tekstami śmierci” Wata i Heideggera, co nie zwalnia jednak z obowiązku dostrzeżenia różnic zasadniczych, jak w przypadku opozycji między „strachem śmierci” (Wat) i „trwogą” (Heidegger).

zawiera się w nicości? Mimo, iż „trwoga odbiera nam mowę”, Heidegger jednak dopuszcza możliwość re-prezentacji stanu trwogi: „Ponieważ byt w całości wyslizguje się i tak właśnie narzuca nicość, przeto milknąc wobec niego wszelkie stwierdzenie, że coś »jest«. I to właśnie, że przytłoczeni trwogą usiłujemy tę pustkę milczenia zapełnić przez dowolną, przygodną gadaninę, jest tylko świadectwem obecności nicości. To, że trwoga odsłania nicość, potwierdza bezpośrednio sam człowiek z chwilą, gdy trwoga ustąpiła. Przenikliwość spojrzenia, którego dostarcza świeże wspomnienie, zmusza nas do powiedzenia: to, przed czym, i to, o co lękaliśmy się, było »właściwie« niczym. Jakoż sama nicość jako taka była tu obecna”.²³⁷ I tu pojawia się Wata z cytowanym już przeze mnie i komentowanym fragmentem, w którym bagatelizuje i apologetyzuje jednocześnie poezję księdza Baki [zob. AW – DBS, s. 268–269]. Rozumiem, że autor *Piecyka* sytuuje *memento mori*, „umieranki” księdza Baki po stronie Heideggerowskiej „dowolnej, przygodnej gadaniny”²³⁸. Energia tekstu Wata zmierza w przeciwnym kierunku, chce przekroczyć śmierć-nicość, chce przekroczyć dopuszczoną przez Heideggera możliwość języka. W *Dzienniku bez samogłosek* poeta pisał:

Nie modlić się o śmierć, nie pisać o niej figlarnych, makabrycznych wierszy, ba, coraz gorszych, bo póki prowadziłem z nią rozmowy, debaty, póty wiersze były coś warte, te prześmiejki na jej tematy banalne, głupie, wykrygowane, ksiądz Baka. Zapomnieć o tym, wyrzucić z pamięci i wyobraźni, nawet gdy nie ma już żadnej ochoty życia, gdy *ich lebe nicht mehr gerne* [niem: „żyć już niechętnie” – J. O.].

[AW – DBS, s. 201]

Najbardziej dramatycznymi świadectwami tej transgresji (przekroczenia granicy według najprostszej definicji) są *Naszepty magnetofonowe* i – taka jest przecież deklaracja Wata – wiersz kończący *Sny sponad Morza Śródziemnego*, dedykowany Miłoszowi („jak ja mogłem dedykować taki wiersz właśnie Miłoszowi, który na to właśnie jest tak głuchy” – z tej oceny przyjdzie mi rozliczyć Wata w rozdziale poświęconym autorowi *Zniewolonego umysłu*). Właśnie w tym wierszu pojawia się fraza utożsamienia („powtórzenia”)

²³⁷ M. Heidegger: *Czym jest metafizyka?*..., s. 36–37; wyróż. – J. O.

²³⁸ Taki jest kierunek interpretacji poezji ks. Baki i komentarza do niej Wata zaproponowany przez A. Nawareckiego, zob. przypis nr 25 w niniejszym rozdziale; określenie wierszy ks. Baki jako „umieranek” pochodzi od tytułu jednego z rozdziałów monografii A. Nawareckiego: *Bakowska umieranka*. W: Tegoż: *Czarny karnawał*..., s. 80–113.

podmiotu Wata z Orfeuszem („A i ja pamiętam nazbyt dobrze / przygodę kogoś, kto mnie poprzedził. O, nie w sól się obrócił, ale – / wieczne serca rozdarcie!”), o którym już poprzednio wspominałem. I – co ważne – cały wiersz skoncentrowany jest wokół spojrzenia Orfeusza, gest odwołania jest w nim, w niemal identyczny sposób, jak w *Spojrzeniu Orfeusza* Blanchota (obszernie komentowałem ten esej w pierwszym rozdziale niniejszej książki), jako jednocześnie przeniknięcie sztuki poetyckiej i przeniknięcie tajemnicy śmierci. Rolę mitycznej Eurydyki w *Śnie* 8 przejmują córka Dione – Afrodyta. To pochwała jej urody towarzyszy wędrującemu po podziemnym świecie Orfeuszowi:

Poza tym wszystko chwali córę Dione, która wiekuiście
wyłania się z mórz, promienna, utrefiona. [...]

[AW – P, s. 110–111]

Nie jest jasna pozycja mówiącego podmiotu, od liryki bezpośredniego wyznania, poprzez lirykę opisową („ja” z fragmentów rozpoczynających wiersz przeobraża się w tych fragmentach w trzecioosobowego bohatera lirycznego), podmiot zbiorowy („ja” z początku wiersza utożsamia się z kolei ze zbiorowością, podobnie wypełniając nieunikniony los podziemnej wędrowki), po bezpośredni zwrot do „ty”, w którym ponownie rozpoznać można podmiot mówiący na początku wiersza, jakby powracający w ostatnim wersie. Wierzę Watowi, gdy w autokomentarzu mówił o wierszu: „napisało się” i dodawał: „wcieliłem się mocą poetycką w duszę przeżywającą strach śmierci”; a w końcu: „sam się w tym wierszu nie orientowałem, że to był mój głos, ale zupełnego nieuświadomienia, chociaż wynurzył się na powierzchnię świadomości”. Ale jednocześnie muszę dostrzec wielogłosowość tego tekstu i niepewny („chwiejny”) status bycia jego podmiotu. Między podmiotem-adresatem, „słyszającym” w milczeniu głosy z następującego fragmentu utworu:

[...] Bo wszystko zmiłkło naraz,
miłosiernym dla ciebie milczeniem: patrząc na twoje zhańbienie.
Bo tak, ciągnionys, za włosy, nogi. Odwracają oczy, wszelkie oczy,
i już tylko milczeniem chwałą córę Dione. Która wiekuiście powstaje z mórz
promienna. Szczytina to pochwała. Ale ty jej nie dosłyszysz,
tej pięknej ciszy. Pelen jesteś po brzegi pamięci głosów,
głosy z domu, głosy z ogrodu, głosy z lasu, głosy

znad ciebie, przeminęły i trwają, i nie przeminą,
nawet gdy zniknie poronny ród ludzki, one utkwia w jaskółkach, w mchach,
owadach, w kamieniach, w nicości wreszcie. W ciszy,
która jest głosem prąglusu.

[AW – P, s. 110]

A podmiotem „my-ja” z ostatnich wersów –

[...] I chłopskie gadanie z boru-lasu, te głosy nieuczone,
nie nauczone przez Naturę – nawet minerały, nawet kret, nawet żdźbło, tylko
nie nasze chamskie głosy, drogie, czule chłopskie
głosy
to śpiewają moi grabarze.

[AW – P, s. 111]

– rozpościera się przestrzeń (niemożliwego?) tekstu śmierci. Bliskie to – zwracam uwagę – statusowi bycia bohatera *Sanatorium pod klepsydrą*, i tu można zadać „naiwne” pytania: „Kto mówi?”, „W jakiej czasoprzestrzeni jest osadzony?”, „Skąd dociera głos słyszalny w tym tekście?”... Podobne pytania zadał Michel Foucault w konkluzji eseju rozważającego problem podmiotu we współczesnej literaturze i ogłaszającego „znikanie podmiotu”: „Pisanie rozwija się jako gra, która zmierza poza własne granice i kieruje się ku zewnątrz. W pisaniu nie chodzi o objawienie lub uwznioślenie gestu pisania, nie chodzi też o przyszpilenie podmiotu w języku. Chodzi natomiast o otwarcie przestrzeni, w której piszący podmiot nieustannie znika”.²³⁹ Odległe to, a nawet przeciwstawne „dowolnej gadaninie, umierankom” wysoko przez Wata cenionego księdza Baki.

3.6.

Na zakończenie jeden z *Naszeptów magnetofonowych*:

Wymyślać to i owo w wierszu, w powieści. Po co? Tyle już wymyślono, ojcowie jabłka zjedli, a nam, późnym wnukom zęby wypadły. I w naszych protezach musimy ciężko przeżuwać to, co umysły nasze starają się wymyślić w wierszach i powieściach, ryzykując, że sztuczna szczeka wypadnie na talerz, ku naszemu zawstydzeniu i wstrętowi współbiedniaków. Więc co nam zostaje, nam, którzyśmy skazali siebie na zawód, na zawody, czyli na zawód pisarza. Co nam zostaje? Chyba nic. I odtąd pilnie stukamy w maszyny, kreślimy, spisujemy

²³⁹ Zob. M. Foucault: *Kim jest autor?* Przeł. M. P. Markowski. W: Tegoż: *Powiedziane, napisane...*, s. 218–219, cytat ze s. 201.

białe kartki papieru mówieniem o niczym. Natrętnym mówieniem o niczym. I teraz ludzie stateczni śpią w zacisznej zamożnej rezydencji, w której po raz któryś założyłem dom swój. A ja wstaję z łóżka, którego, starzec, coraz bardziej nienawidzę, coraz mniej znoszę. Urągliwe memento – łóżko, urągliwe memento mori. Ale jak urągliwe, jak szydercze. Zamykam drzwi, żeby Ola nie słyszała i nastawiam ulubioną muzykę. Moje gusta w niej są wsteczne jak poetyckie gusta nowatorów muzyki. Zresztą już dawno odrzuciłem to słowo na śmietnik, jak łupinę kakauetki, z której nic nie wyłuskałem. I boso chodzę po lśniącej posadzce. Tam i nazad. Tam i nazad. Tam i nazad. I nie wiem, co robić ze sobą. I czekam, aż dzień obudzi ptaki za oknem, najmiłsze towarzysze, najmądrzejsze towarzysze. Aż dzień obudzi gołębie za oknem, a tak ich nie cierpię, ich natrętnych gruchań, że zaciągnę zasłonę, założę maseczkę czarną na oczy, zażyję nembutalu i wsunę się pod koldrę, aby przespać najgorszą godzinę – przebudzenia. Najgorszą z godzin między drugim a trzecim przebudzeniem. Jutro, jutro – gdyby każdy się namyślił nad sensem tego słowa, chciałby umrzeć – dzisiaj. Wczoraj, wczoraj – gdyby każdy się namyślił nad sensem tego słowa, chciałby żyć najpełniejszym życiem: mrówki, jaskółki, słonia, hieny a nawet człowieka. A ja chciałem żyć życiem ważki albo jaskółki albo jelenia albo nawet słonia. Skończę swoje dni w domu warjatów, stary łachmaniarz robiący pod siebie. Śpiewać by nam hymny do nocy! Ale nocie nam zepsuto światłem neonu: Dry Martini, Wat 69 – nęcą oko migającym kolorem. A podniebienie przedsmakiem *pharmakon nepentes* (właśc. *pharmakon nepenthes* – środek uśmierzający ból i troski [z Homera, cytowane przez De Quinceya i Baudelaire'a – AW – P, s. 473]). Śpiewać by nam hymny do nocy, ale noc zostanie skasowana przez budowniczych socjalizmu. Będziemy wystawieni na pełnię blasku słonecznego w naszych skórach zjełczałych, wystawiających na pokaz deprawację postępującą wyprawiający każdego upływającego dnia, każdej upływającej godziny.

[AW – P, s. 425]

Cóż po poecie w czasie marnym?...



4. Józef Wittlin

4.1.

W twórczości Józefa Wittlina problematyka cierpienia, umierania i śmierci jest silnie obecna. Zarówno w debiutanckich *Hymnach*, jak i w *Soli ziemi* oraz w wierszach i esejach pisanych w ostatnich latach jego życia. Poeta zmarł w 1976 roku w Nowym Jorku, gdzie przebywał od 1941 roku. W ostatnich parunastu latach życia powstało zaledwie kilka utworów, które – bądź odnalezione przez wdowę (Halinę Wittlin) w papierach pośmiertnych i oddane przez nią do druku (wiersze *Poeta emigracyjny* i *Postscriptum do mojego życia*), bądź przygotowane w 1963 roku przez poetę do edycji w paryskim Instytucie Literackim pierwszego tomu *Pism* (eseje: *Orfeusz w piekle XX wieku* i *Pisma pośmiertne*) – będą mnie szczególnie w niniejszym rozdziale interesowały. Podkreślam raz jeszcze: dyskurs śmierci jest w tekście Wittlina obecny od debiutu, jednak jego najbardziej wyraziste artykulacje znajdują w wymienionych utworach.

W niezwykle zatytułowanym esaju *Pisma pośmiertne* (do tytułu jeszcze przyjdzie mi powrócić), napisanym w 1962 roku, a więc w okresie, gdy Wittlin przygotowywał pierwszy tom swoich *Pism*²⁴⁰, czyli dokonywał rodzaju podsumowania całej twórczości i przejmował styl i ton konfesyjno-testamentowy, znajduje się następujące wyznanie:

Poblize śmierci może więc uintensywnić i uszlachetnić pieśń, napelniając ją

²⁴⁰ Drugi tom nigdy się nie ukazał; poza zbiorem esejów *Orfeusz w piekle XX wieku*, Wittlin jest autorem *Hymnów* i wydanego w 1978 roku zbioru *Poezje*; jego zasadniczą część stanowią utwory z *Hymnów*, po bardzo daleko idących poprawkach autorskich; niedokończona powieść *Sól ziemi*, planowanej jako pierwszy tom trylogii *Powieść o cierpliwym piechurze*, z której z następnych części udało się poecie napisać zaledwie jeden rozdział drugiego tomu *Zdrowa śmierć*, dokonać przekładu *Odysei* Homera, którego kolejne jego wersje ukazywały się w latach 1924, 1931, 1957 oraz opublikowanego w 1922 roku przekład *Gilgamesza*.

transcendentalnym natężeniem i promieniowaniem. I choćbyśmy w poezji, jak Dante, ciskali inwektywy i przekleństwa, będą to inwektywy i przekleństwa nie tylko pod adresem współczesnych.

Piszmy więc, i już za życia ogłaszajmy nasze utwory „na zasadzie” pism pośmiertnych. Nawet siedząc w kawiarniach „Europejskich”, czy „Ziemiańskich”, piszmy *in articulo mortis*. (Tym bardziej że te kawiarnie przedwojennej Warszawy należą już do świata umarłych). A jeśli dzieło literackie istotnie ukazuje twarz autora, niechże to będzie jego prawdziwa twarz, a nie gęba zniekształcona grymasem pychy, próżności lub samoubóstwienia.

Podobno tylko maska pośmiertna może ukazać prawdziwą twarz człowieka. Często maska ta bywa jedynym dowodem, iż człowiek ów miał własną twarz. Toteż każde uczciwe dzieło jest właśnie pośmiertną maską autora, zrobioną już za życia.²⁴¹

Poetyka wyznania tego fragmentu jest jak najbardziej na miejscu, esej to w pełnym tego słowa znaczeniu autobiograficzny – źródłem refleksji eseisty jest wspomnienie z czasów młodości. Esaj ma też kompozycję testamentu – wspomnienie młodzieńczej refleksji na temat społecznej roli pisarza, od którego się rozpoczyna, znajduje w finale gorzkie podsumowanie twórczego życia. Testamentowy charakter ma też autotematyczny, metaliteracki charakter rozważań eseisty – dojrzały, podsumowujący swoje życie i twórczość pisarz znajduje w młodzieńczej refleksji intuicję, którą ten los i twórczość potwierdził. Jest w esaju mowa o nieufności wobec słowa – wiarygodna, bo przecież wyrażona przez tłumacza *Odysei* i *Gilgamesza*:

Obrzydły mi nawet słowa. Widziałem w nich jedynie aparaturę kompromisu prawdy z fałszem. Żadne wszak słowo w żadnym z ludzkich języków nie jest narzędziem doskonałej szczerości. Dla samego siebie nie myślmy przy pomocy słów. Czysta myśl ludzka posługuje się innymi, nieokreślonymi dotąd instrumentami. Dopiero gdy naszą myśl pragniemy przekazać innym, sięgamy po słowa. Im bardziej zaś te słowa, zwłaszcza w poezji, są zrozumiałe, tym więcej zatracą się ich dziewicza czystość. Już komunałem stały się wersety: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”. Ale z językiem, a więc ze słowami żaden pisarz zerwać nie może. Co najwyżej, gwoli szczerości i czystości, może je zdeformować.

[JW – O, s. 629]

Jest też frustracja i nieufność wobec reguł rządzących życiem literackim i własnej w nim roli:

²⁴¹ J. Wittlin: *Orfeusz w piekle XX wieku. Pisma. T. 1*. Paryż 1963, s. 636–637 [wszystkie cytaty z tej edycji zaznaczam w tekście głównym: JW – O].

Zbuntowałem się przeciw targowisku, gdzie ustalano ceny na produkty umysłu i wyobraźni i gdzie nadawano rangi pracownikom pióra. Nade wszystko obrzydła mi własna rola w mniej lub więcej znajomej społeczności, obmierzło mi uganie się po wydawnictwach oraz nieuniknione współzawodnictwo z innymi pisarzami.

[JW – O, s. 629]

Jest w końcu postanowienie, cokolwiek z perspektywy początku lat trzydziestych (Wittlin nie miał wówczas czterdziestu lat i znakomicie funkcjonował w kręgu poetów Skamandra, a więc po prostu w życiu literackim dwudziestolecia) niezrozumiałe:

I naraz, w przypływie zniechęcenia i goryczy, postanowiłem: nie ogłaszać więcej za życia swoich utworów. Odtąd chciałem pisać wyłącznie dla tzw. potomności, której istnienie nie stało jeszcze w owych latach, tak jak dziś, pod znakiem zapytania. Wszyscy twórcy zarówno z powodzeniem, jak i bez powodzenia, liczyli na potomność. [...] Jak błogo będzie: nie czekać na poklask publiczności, ale i nie narażać się ani sferom rządzącym, ani opozycji, ani klerowi wszelkich wyznań, ani bardziej może nietolerancyjnym kapłanom tzw. „wolnej myśli”. Gwizdać na prasę wszelkich odcieni, na antysemitów i na Żydów, na wojsko i na pacyfistów, na finansjerę i na snobów antykapitalizmu! Nie być świadkiem swych sukcesów, ani porażek! W ogóle zrezygnować z obecności przy tym, jak nasze dzieło robi na kimś wrażenie.

[JW – O, s. 630, wyróż. – J. O.]

„Rezygnacja z obecności”, a niejako w nagrodę odzyskanie „twarzy” przez pośmiertne dzieło „nieobecnego” pisarza... Bezkompromisowy to projekt literatury – w moim przekonaniu przez „tekst Wittlina”, przez całą jego późniejszą twórczość i postawę, spełniony. Bezkompromisowy i – w niniejszej książce trzeba to zauważyć – jakoś zbieżny z projektami Bruno Schulza, Aleksandra Wata, Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza. Powiadamia w nim Wittlin, że literatura to nie jest gra, zabawa; powiadamia, że literatura – jej etyczny wymiar – zawsze rozgrywa się na granicy między życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, byciem i nicością; że pisanie wyklucza kompromis. Tylko taki projekt literatury daje szansę zbliżenia się do absolutu [zob. JW – O, s. 630], a realizujący go pisarz jest:

Czyściejszy, szlachetniejszy, bo nieskrępowany żadnymi względami oportunizmu, autor „pism pośmiertnych” czerpie ze spotęgowanego życia, własnego i cudzego, nie musząc bojaźliwie przymykać oczu na zjawiska drażliwe. Może je kształtować

naprawdę jak zapagnie dusza.

[JW – O, s. 630]

Choć ma świadomość, że –

[...] takich świadomych „pośmiertników” [...] nie zna dotąd literatura żadnego narodu.

[JW – O, s. 630]

– to jednak znajduje w historii literatury pisarzy którzy (nieświadomie?) projekt „pism pośmiertnych” realizowali – w interpretowanym eseju wymienia Emily Dickinson, Samuela Pepysa, Franza Kafkę (nb. odczytowanego przez Maurice’a Blanchota!²⁴²), Fiodora Dostojewskiego, a do listy dołączyć trzeba bohaterów innych jego esejów: Witolda Gombrowicza,

²⁴² *L'Espace littéraire* Blanchota to ważna lektura Wittlina! Nie jestem pewny, ale autor *Orfeusza w piekle XX wieku* jest chyba pierwszym w literaturze polskiej poświadczającym fascynację myślą Blanchota pisarzem! To – uważam – istotna uwaga w kontekście rozważań z pierwszego rozdziału niniejszej książki, ale fragment z eseju *Śmierć i śmiech*, poświęconego pamięci Lechonia może też stanowić ważny „uzupełniający” komentarz do wywodu na temat „takstu śmierci” w dziele Wata, jaki prowadziłem w poprzednim rozdziale, dlatego też decyduję się na jego obszerne przytoczenie: „W jednej z najważniejszych ale i najtrudniejszych książek, jakie ostatnio ukazały się we Francji, w »L'Espace litteraire« Maurice Blanchota znajdujemy wielostronicowe, niezwykle przenikliwe rozważania na temat wzajemnego stosunku twórczości poetyckiej i śmierci. Blanchot powołuje się na wybitnych artystów i myślicieli XIX w., którzy zalecali innym, czy pragnęli sami »własnej śmierci«. Ale własnej w zupełnie innym znaczeniu, niż to, jakie miał na myśli autor »Księgi Godzin« [R. M. Rilke – J. O.]. Byli to apostołowie śmierci samobójczej. Pragnął jej i Nietzsche. »świećność śmierci« upatrywał »w jej własnowolności«. »Swoją śmiercią, jak zwyczajca umiera ten, co popelnia samobójstwo«. Dokładnie analizuje Blanchot postać oraz »ideologię« »inżyniera-budowniczego« Aleksego Kirilowa z »Biesów« Dostojewskiego. Kirilow też był apostołem samobójstwa. Widział w nim szczytowe osiągnięcie człowieka w stosunku do samego siebie. Głosił nie tylko przewagę śmierci własnowolnej nad tą, którą człowiek umiera wbrew swojej woli, lecz uważał »samounicestwienie za czyn godny szacunku. Przez taki czyn dopiero« dowodził »zdobywa się prawo do życia«. Zapowiadał też Kirilow, że »zabije się, aby w ten sposób potwierdzić swoją niesubordynację, swoją nową i strasliwą wolność«. Mówił, że »ludzie dlatego się nie zabijają, ponieważ boją się śmierci, a obawa śmierci jest początkiem Boga«. »Jeśli potrafię umrzeć wbrew tej obawie oswobodzę śmierć od strachu i obalę Boga«. Czytelnicy »Biesów« pamiętają, jak marnie skończyło się spustoszenie Kirilowa. Stchórzył przed wykonaniem tego, co głosił i nie wypełnił zobowiązania, zaciągniętego wobec ludzi, którym jego samobójstwo miało przynieść korzyść. Kirilow w końcu odbiera sobie życie, ale nie z własnej woli, lecz pod upokarzającym przymusem.” [JW – O, s. 595].

Josepha Rotha, Rainera Marię Rilkego, Odöna von Horvatha, Edgara Allana Poe'go, Mikołaja Gogola, Adama Mickiewicza, Borysa Pasternaka, Jana Lechonia.

Niestosowna uzurpacja? Pycha? Równa Gombrowiczowskiemu marzeniu, by być rozpoznawalnym w historii wyrażonemu w eseju o Dan-tem, o którym wspominałem w pierwszym rozdziale niniejszej książki. Nie sądzę, raczej mocno artykułowana bezradność literatury wobec historii i – co może nawet istotniejsze – wobec historiograficznego dyskursu. Dostrzeżona zresztą przez Gombrowicza: „Kto z nich najbliższy piekłu? [...] Więc kto? Wittlin? Wittlin, święty poczcwiiec, byłby z nich [kręgu poetów „Skamandra” – J. O.] najbardziej z piekła rodem? [...] I zawisł nad otchłanią, ten człowiek zacny, skromny – co za widok! Jeśli nad otchłanią zawisa Malraux, Camus, Schulz, Miłosz, Witkacy, Faulkner, wszystko jest właściwie w porządku, bo to są wisielcy z urodzenia. Jeśli nad otchłanią zawisa człek poczcwiy, Wittlin, to taki widok może przyprawić o zawrót głowy, nawet o mdłości.”²⁴³

Kompozycja eseju oparta jest na zasadzie „przed i po”, to miejsce w dziejach, między „przed i po”, ta granica – choć skrupulatnie przez tekst eseju skrywana, marginalizowana – jest jednak w nim w jednoznaczny sposób ujawniona. Granicą – nazwę ją „wypełnieniem” dziejów – jest to, co stało się między 1939 a 1948 rokiem w zakątku Europy, z którego pochodził Wittlin. Także to, co było doświadczeniem zbiorowym narodów: polskiego i żydowskiego:

W przeciwieństwie do autorów, nie życzących sobie, aby ich pisma były ogłaszane i czytane po śmierci, pisarzom – więźniom kacetów, łagrów i gett, skazańcom, idącym na śmierć w komorach gazowych czy na placach egzekucji, bardzo zależało na tym, aby tzw. świat dowiedział się z ich pism, co przecierpeli, zanim ich zgładzono. Pisma męczenników i bohaterów, to już nie tylko „pisma pośmiertne”, ale dokumenty krzywdy, krzyki lub śpiewne lamentsy utrwalone wierszem lub prozą na skrawkach często przemycanego papieru – w tzw. obliczu śmierci.

[JW – O, s. 632, wyróż. – J. O.]

Wittlin – podobnie jak Wat – nie doświadczył *holocaustu* bezpośrednio.

²⁴³ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966. Dzieła tom IX*. Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 61, 63.

W przeczuciu nadchodzącej katastrofy wyjechał z Polski w 1938 roku. Z Polski, w której w latach trzydziestych – podobnie, jak Miłosz! – z niepokojem obserwował wzrost nastrojów antysemickich²⁴⁴. Później, już z perspektywy Nowego Jorku (Wat rozmiary *holocaustu* uświadomił sobie po powrocie z zesłania), z trwogą i narastającym poczuciem wspólnoty przyglądał się planowemu mordowaniu własnego narodu, które dokonywało się na terenie jego ojczyzny. Pisze wówczas parę wierszy relacjonujących to odradzanie się w nim tożsamości żydowskiej: *Żydom w Polsce, Na sądny dzień żydowski roku 1942* (5703), *Stabat Mater, Na swojską nutę*. Przytoczę drugi z nich:

Od tyłu wieków się toczy gardłowa przeciw nam sprawa
I bez Twojego wyroku odwieczna kaźń nasza trwa,
Powołaj świadków obrony i niech się skończy ta krwawa
Parodia Sądneho Dnia.

Miast pieluch – już nam w kołyskach śmiertelne wkładają koszule,
Od bicia, bicia się w piersi – na kamień stężała nam dłoń.
Jehowo! Zjaw się na Sądzie i wykryj błąd w protokóle,
Z nadobłocznego zejdz tronu i sam przed Sobą nas broń!

Już pierwsze gwiazdy zabłyśły na Twoich niebios powale,
Starcy zadęli w rogi, płomienie buchnęły im z bród...
Tyleśmy grzeszni, co inni – in hoc lacrimarum valle
Wygnańcy, synowie Ewy, przeklęty Kaina płód.²⁴⁵

I jeszcze fragment z pisanego w 1934 roku (!) eseju *Książki o prześladowaniu Żydów*, brzmiący jak gorzka i mroczna zapowiedź *holocaustu*, ale też jak antycypacja, wyrastającej z doświadczenia *holocaustu*, myśli Emmanuela Lévinasa:

W chwili obecnej nienawidzi się Żydów za: odrębność, asymilację, produktywność, pasożytnictwo, zamożność, ubóstwo, postępowość, zacofanie,

²⁴⁴ Motywy wyjazdu z Polski wyjaśnia Wittlin w eseju *Abbaye de Royaumont* [zob. JW – O, s. 261–271]. Po wyjeździe osiedlił się w pensjonacie umieszczonym w zabytkowym kompleksie po klasztorze Cystersów, w którym Henri Gouin zorganizował rodzaj domu pracy twórczej dla artystów i intelektualistów europejskich. Po wojnie w tym samym miejscu mieszkał, przed osiedleniem się w Vence na południu Francji, Gombrowicz; w Royaumont poznał swoją późniejszą żonę – Marię Ritę Labrosse.

²⁴⁵ J. Wittlin: *Poezje*. Oprac. J. Rogoziński, Warszawa 1978, s. 126; wszystkie cytaty z tej edycji zaznaczam w tekście głównym [JW – P]

oświecenie, ciemnotę, zalety i wady. Bije się ich za to, że nie wyznają Nowego Testamentu, tudzież za to, iż autorami Nowego Testamentu byli Żydzi. Gardzi się nimi za chuderlawość i nienawidzi za wybitne sukcesy sportowe. Ponadto za: nacjonalizm, imperializm, kapitalizm, demokrację, liberalizm, socjalizm, komunizm, humanitaryzm, pacyfizm, militaryzm, ekspresjonizm, surrealizm, neokatolicyzm, za nosy i wymowę, za Freuda i Einsteina, Heinego i Chaplina. Niewiele narodów oparło się pokusie bicia Żydów. Wędrowny puchar narodów, napełniony żydowską krwią, przechodzi z rąk do rąk. Ostatnio zdobyli go bezkonkurencyjnie Niemcy Trzeciej Rzeszy.

[JW – O, s. 441–442]

Raz jeszcze w niniejszej książce przypomnę zdania Paula Ricoeura: „Śmierć masowa, oto jest temat. To ona przed chwilą »mówiła w jidysz«.”²⁴⁶

4.2.

W czasie gdy dokonywała się zagłada, Wittlin pisał esej *Orfeusz w piekle XX wieku*²⁴⁷. Rozpoczyna go refleksja na temat odłączenia się poezji od swoich muzycznych korzeni, zapewne nieprzypadkowo zbieżna z jedną z tez uparcie powtarzanych w pracach krytycznych przez Ezrę Pounda. Autor *Soli ziemi* czytał bardzo dużo w wielu językach, a przypominam ten fakt, by wskazać na jeszcze jedną jego zbieżność z innymi bohaterami niniejszej książki. Na przykład w opublikowanym w 1934 w Londynie esej *ABC czytania* Pound pisał między innymi: „Wierzę, że muzyka nie może odejść zbyt daleko od tańca, gdyż wtedy umiera; że umiera poezja, która usiłuje oddalić się od muzyki. Co jednak nie znaczy, że każda dobra muzyka musi być muzyką do tańca, a wszelka poezja – liryką.”²⁴⁸ Poetykę wyznania obecną w esej *Pounda* w szkicu Wittlina wyparła ironia:

²⁴⁶ P. Ricoeur: *Żyć aż do śmierci oraz fragmenty*. Przeł. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 54.

²⁴⁷ Według informacji wydawców (Instytut Literacki) *Orfeusza w piekle XX wieku* esej powstał między 1930 a 1942 rokiem, zob. JW – O, s. 383. Próbę interpretacji esaju (i tomu) *Orfeusz w piekle XX wieku* w kontekście *holocaustu* podjęła Krzysztofa Krowiranda, jednak w moim przekonaniu jej szkic niewiele wnosi do omawianej w niniejszej książce problematyki; zob. K. Krowiranda: *Autoportret bez perspektywy. O „Orfeuszu w piekle XX wieku” – Józefie Wittlinie (wybrane wątki)*. W: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski i A. Molisak, Warszawa 2006, s. 373–386.

²⁴⁸ E. Pound: *ABC czytania*. Przeł. K. Biskupski. W: *Nowa krytyka. Antologia*. Wyb. H. Krzeczowski, Warszawa 1983, s. 41.

Dzisiaj poezja, odłączona od swej prawowitej siostry, jest zjawiskiem wtórnym, dziwacznym. To dostoyny kaleka, ukrywający swe braki pod purpurowym płaszczem wyszukanych słów. Dawna poezja apollińska była w słowach prosta, a cała jej zawilość wyrażała się w muzyce, w tej jedynej ludzkiej mowie, bliska doskonałości, ponieważ potrafi ona oddać mniej więcej wszystko, co dzieje się w ludzkiej duszy. Muzyka, wszystkimi fletami i piszczałkami wygwizduje i wyszydza ludzki rozum, ułomny i bezradny w porównaniu z jej doskonałym szaleństwem i uroczym kłamstwem, w którym więcej jest prawdy, niż w naj-
mądrzejszych definicjach, wybelkotanych słowami.

[JW – O, s. 380]

Jak wiadomo – a obszernie pisałem o tym w pierwszym rozdziale – Orfeusza, chociaż był synem Apollina, sytuować należy po stronie sztuki dionizyjskiej, a tę z kolei po stronie nocy/szaleństwa/rozkoszy/cierpienia/ciała/śmierci. Wiadomo też, a największym nowożytnym nauczycielem tej wiedzy był Fryderyk Nietzsche, że także poezja dionizyjska bez muzyki nijak obejść się nie mogła, a ironia stała się jednym z jej najbardziej wyrazistych znaków. Czemu więc Wittlin w początkowych partiach swojego eseju sytuuje się po stronie poezji apollińskiej? Trudne to do wyjaśnienia. Błąd? Przypadek? Tego nie rozstrzygnę, ale mam pewność, że tu otwiera się jakaś szczelina tego tekstu, tym bardziej, iż w następnych zdaniach eseju czytam:

Jeżeli istnieje Bóg i pozwala człowiekowi od czasu do czasu porozmawiać z Sobą, to na ten cel nie użyczył mu mowy, która służy do porozumienia się ludzi z ludźmi w ziemskich sprawach, lub częściej do nieporozumień. Jeżeli Bóg niekiedy raczy słuchać tego, co pragnie powiedzieć człowiek, to dał mu na ten cel właśnie muzykę.

[JW – O, s. 380–381]

i rozpoznaję echa Nietzscheańskiego hasła „Bóg umarł”. Muzyka i śpiewak, poezja i poeta, są darem Boga; gdy oklaskujemy – pisze Wittlin – śpiewaka i poetę, to:

Nie jemu jako człowiekowi, lecz samemu Panu Bogu bijemy brawo, Bogu, którego nam podobało się uczynić ze śpiewaka pomost między Sobą a nami.

[JW – O, 381]

Orfeusz jednak dysponował głosem ludzkim, Orfeusz zstępujący w zaświaty. Przekroczył więc nie tylko granicę życia i śmierci, ale też granice języka. Głosu, stanowiącego „pomost” między człowiekiem a Bogiem, użył

w sprawach ludzkich:

– jeden tylko instrument został na świecie z tych najdawniejszych czasów, to ten, na którym jeszcze Orfeusz zaklinał bóstwa śmierci, by mu oddały żonę. To głos ludzki, *vox humana*.

[JW – O, s. 381, wyróż. – J. O.]

Wygnanie Orfeusza-śpiewaka z poezji w cywilizacji współczesnej dokonało się w sposób ostateczny i nieodwracalny, a mimo to pozostał on tęsknotą, marzeniem, patronem i wyrzutem sumienia poetów, a mimo to Orfeusz powraca:

Pieśń, odstąpiona całkowicie muzyce, opuszcza poezję, do której wdarły się intelekt i spekulacja, i oto Orfeusz, wygnany z poezji, rozszarpywany przez zawiedzione bachantki, zdołał się uwolnić z ich rąk i schronił się do muzyki. Nie zapomniał jednak skąd przyszedł. Niekiedy wykrada się poza granice tonów i w tęsknocie za słowem, potajemnie odwiedza poetów.

[JW – O, s. 382]

Rozdzielenie poezji od muzyki jest przyczyną – w tę stronę zdaje się swój wywód prowadzić Wittlin – niemocy współczesnych Orfeuszów. Ale Wittlin to jednak poeta (i eseista) dionizyjski, ironiczny. Gdy naprzeciw poezji staje historia – Orfeusz jest bezradny:

Mityczny Orfeusz śpiewem swym dzikie bestie ugłaskał, iż przycupnęły do jego stóp, i pokornie jego pieśni słuchały. Dzisiejszy Orfeusz nie ma już tej mocy. Nie potrafi nawet poskromić dzikiej bestii, zamkniętej w klatce ludzkiego serca. Niczyja pieśń nie powstrzymała od wybuchów wulkanów ludzkiej nienawiści, nie zamknęła armatom ich paszcz, nie unieruchomiła tanków, nie przeszkodziła bombom zapalać miasta. Niczyja pieśń nie rozsądziła komór gazowych, nie zmiotła z powierzchni ziemi: Dachau i Bergen-Belsen, Oświęcimia, Majdanka i Treblinka.

[JW – O, s. 382]

Orfeusz – ten z mitu – zstąpił do Hadesu, krainy umarłych, kierowany miłością do Eurydyki. Współczesny skazany jest na bycie w piekle:

Piekło dzisiejszych Orfeuszów – ach, nadto dobrze je znamy – to ziemia, zamieszkiwana przez żywych ludzi. Nasi Orfeusze, poeci bez lir i muzycy bez władzy, też niekiedy wyrwyją nam dusze z tego piekła, w którym żyjemy.

[JW – O, s. 382]

Czy znaczy to, że groza historii i nowoczesna wielkomiejska cywilizacja –

Żelazo, szkło, kamień, motor i elektryczność [...] Syreny samochodów –
[JW – O, s. 383]

– w ostateczny sposób odebrały poezji rację bycia w świecie? Konkluzja Wittlina jest inna, domeną Orfeusza stała się noc, rozumiana przez eseistę w sposób tożsamy z Blanchotem:

Pośród ogłuszającego ryku miast, pośród huku machin wysoko na niebie, przedziera się Orfeusz czasu wojny i czasu pokoju – do ludzkich serc. Unika dnia, woli noc, kiedy piekło „normalnego” życia ucisza się nieco, woli on sztuczne światło elektrycznych żyrandoli od słonecznego blasku swego ojca, Apollina. Woli gęste, przesycone sztucznymi zapachami powietrze sal koncertowych, od naturalnych zapachów ogrodów i łąk. Jak nocny kwiat otwiera Orfeusz kielich swej pieśni i zamyka się z powrotem wśród zgiełku dnia. Pomaga nam przez godzinę, przez dwie, pokonać strach, pokonać śmierć, pokonać czas, co nieuchronnie wiedzie nas do śmierci, zapładniając czas sztuką, która odbywa się w czasie. Orfeusz pozwala na krótko wyłączyć rozum tak, jak się wyłącza elektryczność, pozwala nam, uwięzionym w przestrzeni, odpocząć w czasie. Chętnie gasimy to wątle, ach jakże wątle światelko rozumu, które oświeca nasze ciemne codzienne sprawy, wyłączamy zmysł wzroku, zamykamy oczy, podważając tak wrażliwość uszu.

Jest noc, jest cisza, słuchajmy Orfeusza.

[JW – O, s. 383]

4.3.

Esej Wittlina – mimo „upoetycznienia”, a nawet wzniosłość jego stylu – nie poddaje się łatwo pracy interpretacji, wypiera ją komentarz. Orfeusz jest w tym ujęciu przede wszystkim muzykiem – to muzyka, a nie słowo, dawała moc mitycznemu Orfeuszowi; to muzyka, a nie słowo, daje w XX wieku szansę na „odpoczynek w czasie”. Zamknięcie, bezradność słowa tożsama jest z „wyłączeniem” rozumu. Porządek języka i porządek rozumu powraca do swych greckich korzeni, spotyka się w greckim słowie *logos*. Usunięcie poezji w przestrzeń nocy, rezygnacja ze słowa, to oskarżenie logosu – języka i rozumu – przegrały z historią, stworzyły cywilizację. Poeta milknie:

Dziwaczne gusła czyni,
świat wokół niego robi się coraz bardziej pusty,
a on na tej pustyni
wolnymi głosi usta
pochwałę wolnych ust.

[*Poeta emigracyjny*, JW – P, s. 147]

„Poeta milknie”, w przypadku Wittlina nieomal w dosłownym sensie. Cytowany *Poeta emigracyjny* to najpóźniej datowany jego wiersz, być może ostatni, na pewno najkrótszy, jak „szeptane” utwory Wata, jak późne wiersze Miłosza, jak późne wiersze na przykład Leopolda Staffa. Kierunek kondensacji tekstu, to też kierunek zmian dokonywanych przez Wittlina w kolejnych redakcjach debiutanckich *Hymnów*. Samotność i pustka – inna nazwa nicości – to atrybuty poety spełniającego los emigranta, wykluczonego, wykorzonego, obcego²⁴⁹.

Samotność to też pozostawanie sam na sam ze swoim ciałem, obserwacja jego umierania, oczekiwanie na śmierć. A więc także relacja z umierania, gdyż przecież relacja ze śmierci własnej w czasie teraźniejszym nie jest możliwa, o czym pisałem w pierwszym rozdziale. Trwogę przed śmiercią z wczesnego hymnu zastępuje groteskowo opisany strach. Wobec śmierci własnej groteska wypiera patetyczną wzniosłość poety deklarującego przecież w *Orfeuszu w piekle XX wieku* przynależność do sztuki apollońskiej, a poetyka wyznania – wzniosły patos hymnisty?

Już krew znużona w mych żyłach ostyga
i własne ciało jest mi obcym ciałem.
O, jak mi obrzydł ten stary dziadyga,
którym się stałem.

Czego ode mnie chce ta łysa pała,
którą oglądać przy goleniu muszę?
Niechbym raz w lustrze ujrzał moją duszę,
skoro z niej cierpki szpik tych słów wysysam.

Któryś na obraz Swój i podobieństwo
nas w celu znanym tylko Tobie stworzył,
spójrz teraz na mnie: mógłbyś tak okropnie
jak ja wyglądać, Stworzycielu boży?

Trupem za życia sam sobie już cuchnę,
więc jak nie tęsknić do wonności raju,
gdy sztuczne zęby ze strachu szczękają –
nimiz to będę gryzł ziemię-matuchnę?

[*Ścisłe osobiste*, JW – P, s. 139, wyróż – J. O.]

²⁴⁹ O emigracyjnym losie Wittlina pisałem w innym miejscu, zob. J. Olejniczak: *Figury wygnania. Sylwetki pisarzy*. W: Tegoż: *Arkadia i małe ojczyzny*. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz. Kraków 1992, s. 11–51.

Pozostaje też spisać testament, no chociażby *Postscriptum do mojego życia*:

Nad moją śmiercią niechaj nikt się nie wygłupia.
Życie me było ciężkie – egzystencja trupia
Też lekka nie jest – delcją robaków
Będzie, co jeszcze dziś jest mym ciałem,
I wszystko, co na ziemi tej kochałem,
Odpływa, na zawsze odpływa.

Lecz Ty, o którym chcę wierzyć, że jesteś,
Poślij tam, gdzie – jeśli ją mam – będzie moja dusza,
Pocieszyciela Twego – Wolfganga Amadeusza.

[JW – P, s. 148]

4.4.

Śmierć, jej powszechność i nieuniknioność, są obecne w poezji Wittlina od debiutanckich *Hymnów*. Nie dziwi to, skoro ich geneza związana była z udziałem poety w I wojnie światowej²⁵⁰. *Hymny* właśnie, a także powieść *Sól ziemi* oraz kilka esejów (m.in. *Wojna, pokój i dusza poety*, *Barbarzyństwo*, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*) spowodowały, że krytyka często określała pisarza jako pacyfistę²⁵¹.

Po pełniącym w *Hymnach* rolę poetyckiego wstępu *Przedśpiewie*, następuje *Trwoga przed śmiercią* – wiersz dla omawianej w niniejszej książce problematyki kluczowy, ale – taki warunek jego lektury jest niezbędny – odczytywany przez pryzmat *Orfeusza w piekle XX wieku* i przywoływanych już tutaj późnych *Esencji*. Porównanie tego długiego wiersza, zawierającego – nawet w ostatniej autorskiej redakcji tekstu – wiele cech i elementów stylu ekspresjonistycznego i „młodopolskiej” wielosłowności i jakoś spowinowa-

²⁵⁰ Na temat genezy hymnów zob. M. Kisiel: *Poezja świadectwa. O „Hymnach” Józefa Wittlina*; R. Cuda k: „*Otom przed Tobą, Abraham.*” *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią.”* W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*. Red. I. O p a c k i, Katowice 1990, s. 7–54.

²⁵¹ W szkicu *Ze wspomnień byłego pacyfisty* poeta dystansuje się od tego określenia i łączenia go z ideologią pacyfizmu powszechną po I wojnie światowej, ale jednocześnie przyznaje do duchowej łączności z ruchem pacyfistycznym kształtującym się w myśli europejskiej na długo przed I wojną światową. W konkluzji szkicu pisał: „Co do mnie, nauczyłem się pobłażać ludzkiej słabości i nie robić z siebie wyjątku. Pogodziłem się również ze smutną prawdą, że na tej ziemi nie będzie raj i że trzeba żyć w ramach losu, którego nie zmieniają nasze książki, choćby najpiękniejsze. Jeżeli chodzi o traktaty

conego z hymnami Jana Kasprowicza²⁵², z *Esencjami* (*Ścisłe osobiste, Poeta emigracyjny i Postscriptum do mojego życia* zostały włączone przez wdowę po poecie – Halinę Wittlinową do tak nazwanego zapewne przez nią cyklu w wydaniu *Poezji* z 1978 roku) stanowi świetną ilustrację tezy o „milknięciu” poety, o „zanikaniu” słowa w poezji.

Pisał o *Trwodze przed śmiercią* Romuald Cudak: „Śmierć w *Trwodze* została przeciwstawiona życiu w sposób absolutny. Nie jest jego przeznaczeniem, ani dopełnieniem czy zamknięciem. Nie stanowi jego funkcji. Życie i śmierć to dwa stany egzystencjalne, których nie łączy żaden zwornik. Życie zostało utożsamione z pięknem powszednich dni – radością i smutkiem, jakie ze sobą noszą, z trudem i pracą, ich plonami i sytością. To wizja pełni ziemskiego życia, które jest s z c z ę ś c i e m. [...] śmierć [...] nie jest koniecznością i dopełnieniem, lecz przypadkiem i ingerencją. Śmierć rozpleniona w chorobach i w źle otaczającym świat coraz ciśniejszym kordonem. Śmierć c z y h a j ą c a wszędzie i zawsze. Śmierć-z a g r o ż e n i e. Przychodząca za wcześnie i zakłócająca naturalny porządek życia.”²⁵³ Jest więc wiersz Wittlina tekstem o powszechnej obecności śmierci, przy czym w interpretacji Cudaka mowa jest raczej o powszechnej dialektyce śmierci i życia, która „spotyka się” w obrazie trupa. Problem zasadniczy w interpretacji *Trwogi*... stanowi określenie podmiotu mówiącego. Po skardze i prośbie kierowanej do Boga, aluzyjnej do targu Abrahama z Bogiem przed

pokoju, domagam się jedynie rewizji granic ludzkiego sumienia i ludzkich możliwości. Z uczestnikami bankietów pacyfistycznych i paneuropejczykami niewiele mam wspólnego. Miłośnicy szyldów i sztandarów oskarżają mnie o zdradę sztandaru pacyfistycznego. Nie zdradzam sztandaru swojej młodości, obnoszonego już dziś na majówkach, raczej on mnie zdradził; nie w takich go widywałem sytuacjach. Gwiżdżę na taki sztandar i opuszczam szeregi ciurów.” [JW – O, s. 84].

²⁵² Na temat związków *Hymnów* z poetyką ekspresjonistyczną i „młodopolską”, a także ich zależności od hymnów Kasprowicza zob. m. in.: M. Kisiel: *Poezja świadectwa...*; R. Przybylski: *Poezja – ekspresjonizm poznański*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1; *Literatura polska 1918–1932*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975; I. Maciejewska: *Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. T. 2. Red. I. Maciejewska, Warszawa 1982; K. Jakowska: *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*. Wrocław 1977; J. Stur: *O „Hymnach” Józefa Wittlina*. W: *Tegoż: Na przełomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921; D. A. Goldfarb: *Expressionism and the Visual in Józef Wittlin's „Hymn of Hatred”*. W: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca. Józef Wittlin – poet, essayist, novelist*. Red. A. Frajlich, Toruń – New York 2001.

²⁵³ R. Cudak: „*Otom przed Tobą...*”, s. 38–39; interpretację Cudaka traktuję w niniejszym rozdziale jako punkt wyjścia do własnej lektury, z jej kierunkiem oraz z większością jej tez się utożsamiam, nie ma więc powodu, by je tutaj powtarzać.

zniszczeniem Sodomy i Gomory²⁵⁴, następuje w wierszu ujawnienie podmiotu:

Otom przed Tobą, Abraham.

[JW – P, s. 30]

„Zatem: kto mówi? – pytał Cudak – Ależ tak, Abraham! Bądźmy jeszcze przez chwilę uważni. Kim bowiem jest Abraham – bohaterem wiersza czy maską? Kim jest Abraham?”²⁵⁵ Pytanie z zakresu poetyki („bohater wiersza czy maska?”) potraktuję jako drugorzędne, marginesowe. Ostatni wers stanowi rodzaj podpisu, sygnatury, ujawnienia podmiotowości utożsamiającej się z biblijnym patriarchą, toczącym z Bogiem spór o ocalenie mieszkańców Miasta-metonimii Świata. W tle tej podmiotowości – autobiografia:

Wydaje mi się, że każdy uczciwy utwór literacki zawiera pierwiastki autobiograficzne, nawet, gdy jest opowieścią o zwierzętach, w niczym do autora niepodobnych.

[JW – O, s. 7–8]

– pisał Wittlin w *Przedmowie do Orfeusza w piekle XX wieku*. W tle biblijnego miasta – świat tuż po wielkiej wojnie 1914–1918. Zabieg podobny do wspominanej w poprzednim rozdziale zasady „mitopoetyckiego odwrócenia” odnoszonej do wierszy Wata, w których podmiot utożsamia się z cierpiącym Jezusem.²⁵⁶ A więc los i historia wyniesione są w wymiar mitu, zaś wiersz staje się jednocześnie komentarzem do doświadczenia własnej biografii i egzegezą biblijnego epizodu. Egzegezą – dodać trzeba – w swojej strukturze podobną, jeśli nie tożsamą, do trybu wyjaśniania innego epizodu biblijnego związanego z Abrahamem (ofiarowania Izaaka) przez Sörena Kierkegaarda w *Bojaźni i drzeniu*. Trop to, w kontekście prac poświęconych Wittlinowi, oczywisty. Tym oczywistszy, że w *Esencjach* znajduje się utwór go potwierdzający – *Lament barana ofiarnego* – o którym Krzysztof Kłosiński, po przypomnieniu interpretacji ofiarowania Izaaka dokonanych w *Bojaźni i drzeniu* przez Kierkegaarda, napisał wprost:

²⁵⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Poznań 2002, Rdz., 18.23–32, s. 37.

²⁵⁵ R. C u d a k a: „*Otom przed Tobą...*”, s. 50.

²⁵⁶ Zob. przypisy nr 35 i 37 do poprzedniego rozdziału.

„Czwarta interpretacja historii Abrahama – daje ją wiersz Wittlina”²⁵⁷, a wcześniej dokonał takiej jego oceny: „Szczególne miejsce wyznaczyłbym jednak w tym zbiorze [*Esencjach* – J. O.] tylko jednemu, najobszerniejszemu tekstowi. Jest nim *Lament barana ofiarnego*, wiersz będący jakby zwornikiem całej twórczości poetyckiej Wittlina, a także, w pewnym sensie, miejscem spotkania wielu wątków jego prozy eseistycznej. Nie wiem, czy to rzeczywiście dobry wiersz, lecz z pewnością wiersz ważny”.²⁵⁸ Jeśli między *Trwogą przed śmiercią* a *Lamentem barana ofiarnego* oraz w esejach zebranych w *Orfeuszu w piekle XX wieku* mieści się – umownie, nie zapominam o *Soli ziemi* – cały tekst Wittlina, to można ten tekst odczytywać – podobnie, jak twórczość Schulza i Wata – jako „tekst śmierci”. Ale rodzi się też zasadne pytanie o sens wyborów dokonywanych przez podmiot Wittlina. Jego poezja spięta jest klamrą osadzającą w tradycji judeochrześcijańskiej, a dokładniej – starotestamentowej. „Ja, Józef Wittlin, z pokolenia Judy” [JW – P, s. 81] tożsamy jest z Abrahamem z *Trwogi przed śmiercią* i ofiarnym zwierzęciem z *Lamentu*...; to eseistyka osadzona w tradycji greckiej – mityczny poeta i muzyk Orfeusz zabłąkał się w dwudziestowieczne zawieruchy historyczne, „skazany” niejako na rolę świadka, wygnany do tej roli. Poeta wobec grozy powszechności śmierci milknie, Orfeusz-muzyk wybiera noc, w *Lamencie*... (to najdłuższy wiersz z *Esencji*!) „głos” odzyskuje ofiarne

²⁵⁷ K. Kłosiński: *Cztery interpretacje ofiary Abrahama. Wokół wiersza Józefa Wittlina „Lament barana ofiarnego”*. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*..., s. 67; wiersz Wittlina i pomysł, by jego zasadniczym kontekstem interpretacyjnym była *Bojaźń i drżenie* Kierkegaarda pojawiały się w kilku pracach, por.: J. Rogoziński: *O poezji Józefa Wittlina*. W: JW – P, I. Maciejewska: *Doświadczenie wielkiej wojny*..., J. Olejniczak: *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”. O powinnościach i zobowiązaniach literatury w eseistyce Józefa Wittlina*. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*... Za najbardziej przekonujące uważam jednak rozstrzygnięcia Kłosińskiego, do nich będę w niniejszym rozdziale nawiązywał najczęściej, choć nie potrafię sobie wyjaśnić, czemu Kłosiński określa wiersz Wittlina jako „czwartą interpretację historii Abrahama”, skoro *Bojaźń i drżenie* rozpoczyna się czterema wariantami historii. Jak sądzę, Kłosiński nawiązuje do trzech *Problematów*, którymi Kierkegaard kończy swoje dzieło. Prezentowana w tekście głównym wykładnia *Lamentu barana ofiarnego* najwięcej jednak zawdzięcza, szczególnie tam, gdzie wprowadzam kontekst tradycji żydowskiego obrzędu, śp. Wojciechowi Wyskielowi, który *Lament*..., interpretował w trakcie zajęć z cudzoziemskimi studentami w Instytucie Badań Polonijnych UJ w 1986 roku, gdy przebywałem tam na stażu doktorskim. O ile wiem, Wyskiel nigdzie swojej interpretacji wiersza Wittlina nie opublikował. Niech niniejsza próba będzie skromną spłatą intelektualnego długu, jaki wobec niego wówczas zaciągnąłem.

²⁵⁸ K. Kłosiński: *Cztery interpretacje*..., s. 55.

zwierzę. I oskarża człowieka, ludzkość:

A wy z waszej duszy
coście zrobili? Cuchnącą kloakę,
w której się lęgną wszelkie nieprawości.
Chociażby ta: że u was zawsze cierpieć
i zdychać musi za winnych – niewinny,

Dwunożnych kozłów ofiarnych, tych z duszą,
całe narody w krematoriach płoną,
złowne dymy w stropy niebios biją,
lecz aniołowie z nich nie wyfruwają,
by ręce katów powstrzymać od mordu,

[JW – P, s. 143]

Lament... jest głęboko osadzony w tradycji judaistycznej. Starotestamentowa opowieść o ofiarowaniu Izaaka dotyczy kluczowego dla kształtowania się żydowskiej tożsamości narodowej, kulturowej i religijnej przełomu związanego ze sposobem przyjmowania do wspólnoty syna pierworodnego. „Syn pierworodny był »daniną«. – pisze rabin Simon Philip de Vries Mzn. – Jest »daniną«. Jest on poświęcony Ołtarzowi. Należy do kapłana”.²⁵⁹ Tak jest do dnia dzisiejszego w obrzędowości Żydów, a śladem – obowiązek „wykupu” pierworodnego i szereg innych obrzędów. Ma to źródło w tym, iż w tradycji ludów Izraela sięgających czasów sprzed powstania księgi *Genesis* był obowiązek ofiarowania pierworodnego syna Bogu. Pierworodny syn był bowiem jakby synem Boga, gdyż zwyczaj nakazywał, aby oblubienica noc przedślubną spędzała w świątyni, gdzie zadaniem kapłana (pośrednika między Bogiem i człowiekiem) było jej rozdziewiczenie. Tak więc syn pierworodny w wierzeniach Izraelitów pochodził z nieczystego związku kobiety z Bogiem. Obrzęd ewoluował. Historia o Abrahamie i Izaaku pochodzi z okresu, gdy obrzędem było ofiarowanie Bogu zwierzęcia, które miało symbolizować pierworodnego syna. Biblijny nakaz Boga, by Abraham zabił Izaaka jest więc nawiązaniem do tradycji religijnej, a nie aktem okrucieństwa Boga. Artur Sandauer pisał o potrójnej (ideologicznej, etiologicznej i propagandowej) funkcji opowieści o ofiarowaniu Izaaka. Z punktu widzenia niniejszej interpretacji najistotniejsza wydaje się trzecia z nich: „[Opowieść – J. O.] Poucza, że skoro właśnie na wzgórzu ha-Mori-

²⁵⁹ S. Ph. De Vries Mzn.: *Obrzędy i symbole Żydów*. Przeł. A. Borowski, Kraków 2004, s. 280.

jah zniesiono ohydę ofiar ludzkich, zastępując ją okupem, kapłani wzniesionej na tym miejscu świątyni mają prawo do pobierania owego okupu w postaci ofiar zwierzęcych. O rytuale dzieciobójstwa, który można z tej opowieści wydedukować, opowiada autor wymijająco, podobnie jak po dziś dzień pewne sprawozdania oficjalne informują o ujemnych zjawiskach dopiero w chwili, gdy przystąpiono do ich likwidacji.”²⁶⁰ Jahwe jednak odstąpił od ofiary Izaaka, co było nagrodą za męstwo Abrahama, jak można rozumieć egzegezę Kierkegaarda, do której jeszcze w niniejszym szkicu wrócę. Funkcja ofiary przypadła zwierzęciu „przypadkowemu” i niememu świadkowi zdarzeń. Wiersz Wittlina jest skargą wypowiedzianą z tej perspektywy:

Dlaczego ja? Dlatego żem zwierzę
i nie mam duszy? A za to mam rogi
mocno w cierniowym krzaku zaplątane,
tak abym nie mógł uciekać przed nożem
obląkanego z przerażenia starca?

[JW – P, s. 142]

Skargą i – jak przekonuje cytowany poprzednio fragment – oskarżeniem.

Kłosiński interpretuje *Lament...* jako „grę”²⁶¹ retoryczną polegającą na „uzupełnieniu” egzegezy dokonanej przez Kierkegaarda o nieobecny w niej głos milczącego uczestnika zdarzeń na górze Moria – o głos ofiarnego zwierzęcia. Istotna jest różnica między tekstem Kierkegaarda a Wittlina. W tekście tego drugiego „słyszymy” głos barana ofiarnego, wiersz realizuje zasadę liryki maski, ale oczywiście ten przekaz nie ma nic wspólnego z alegorią zwierzęcą, na co szeroko i kompetentnie zwrócił uwagę Kłosiński²⁶².

²⁶⁰ A. S a n d a u e r: *Bóg, Szatan, Mesjasz i...? W: T e g o ż: Zebrane pisma krytyczne. Studia historyczne i teoretyczne. T. 2.* Warszawa 1981, s. 278, wyróż. – J. O.

²⁶¹ Określenie „gra” pochodzi ode mnie, nie używa go w swoim szkicu Kłosiński.

²⁶² Zob. K. K ł o s i ń s k i: *Cztery interpretacje...*, s. 61–64; z perspektywy potrzeb niniejszej książki interesujące są uwagi Kłosińskiego łączącego oddanie przez Wittlina głosu zwierzęciu łączy on – co oczywiste – z tradycją chrześcijańską odbierającą zwierzętom dualizm ciała i duszy oraz z refleksją na temat cierpienia zwierząt z *Dziennika Gombrowicza*: „Wydaje się, że impulsem poety musiały być, już w okresie powojennym, wypowiedzi pisarza, z którym los powiązał Wittlina w dziwny, powikłany sposób. Myślę o pewnych fragmentach *Dziennika* Gombrowicza, gdzie Wittlin, pilny czytelnik tego dzieła, musiał, niespodziewanie dla siebie, odnaleźć jakby przedłużenie czy kontynuację

Zaś ramę tekstu Kierkegaarda stanowi ustanowienie podmiotu relacjonującego zdarzenia na górze Moria: „Pewnego razu żył człowiek, który słyszał w dzieciństwie piękną opowieść o tym, jak Bóg kusił Abrahama i jak się Abraham oparł kuszeniu, zachował wiarę i po raz drugi wbrew oczekiwaniom, miał syna. Kiedy ten człowiek postarzał się nieco, czytał tę samą opowieść z jeszcze większym podziwem; albowiem życie rozdzieliło to, co było połączone w pobożnej prostocie wieku dzieciennego. [...] Mąż ów nie był myślicielem, nie czuł potrzeby wyjścia dalej poza wiarę; wydawało mu się rzeczą najwspanialszą być nazwanym ojcem wiary, nawet gdyby nikt o tym nie wiedział. Mąż ów nie był uczonym egzegetą, nie znał języka hebrajskiego; gdyby umiał po hebrajsku, może by łatwo zrozumiał ową opowieść i samego Abrahama”.²⁶³ To pośrednictwo nie przeszkadza jednak Kierkegaardowi, by historię relacjonować z perspektywy Abrahama, Sary i Izaaka. W pierwszej wersji Abraham wypiera się ojcostwa, a przerażony Izaak błaga Boga o litość i przyjęcie ojcostwa [„Boże w niebiosach, zmiłuj się nade mną, Boże Abrahama, zmiłuj się nade mną, nie mam ojca na ziemi, bądź Ty mi ojcem!”²⁶⁴], co może być interpretowane jako akt wiary Izaaka. W drugiej wersji – najkrótszej i najbliższej tradycji egzegetycznej – cała historia odbywa się w milczeniu, Abraham w milczeniu wykonuje polecenie Boga, zabija zwierzę ofiarne w ostatniej chwili zesłanego przez Boga i powraca z Izaakiem do domu. Ale: „Od tego dnia począwszy Abraham się zestarzał i nie mógł zapomnieć, czego Bóg żądał od niego. Izaak rósł jak przedtem, ale oko Abrahama pociemniało i nie oglądał on już żadnej radości”.²⁶⁵ W konkluzji, nauce moralnej kończącej parabolę (wszystkie warianty historii Abrahama i Izaaka mają strukturę paraboli), Kierkegaard wskazuje na naturalność odłączenia dziecka od matki. W trzeciej paraboli Kierkegaarda Abraham jest samotny, a swoją intencję, by ofiarować Bogu Izaaka traktuje jako grzech niedopełnienia obowiązków ojca wobec syna. W wersji czwartej Izaak dostrzegł, że wzniesiona nad nim dłoń ojca z nożem przez moment się zawahała [„Izaak widział, że palce lewicy Ab-

własnych sądów. Z całym problematem »duszy« włącznie. Gombrowicz jest, rzecz jasna, bardziej drastyczny, bardziej agresywny, ale intencja jego fenomenologii bólu współbrzmii z Wittlinowską.” [Tamże, s. 62].

²⁶³ S. K i e r k e g a a r d: *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Przeł. J. I w a s z k i e - w i c z, Warszawa 1982, s. 8–9.

²⁶⁴ Tamże, s. 10.

²⁶⁵ Tamże, s. 11.

rahama skurczyły się z rozpaczy i przeszedł dreszcz przez jego ciało – ale Abraham porwał miecz”.²⁶⁶], w konsekwencji Izaak stracił wiarę, a Abraham nigdy nie domyślił się, że ktokolwiek spostrzegł chwilę jego słabości. Po przypomnianych już czterech parabolach (opatrzone one są wspólnym śródtytułem *Nastrój*) następuje w eseju Kierkegaarda część pt. *Pochwała Abrahama*, która jest *de facto* pochwałą Abrahama i biblijnej opowieści o Abrahamie, a także bożej mądrości, która – by opowieść ocalała – powołał poetę lub mówcę: „Bóg, który stworzył męża i niewiastę, urobił potem bohatera i poetę albo mówcę. A poeta nie umie nic uczynić, jak tamten czyni, umie tylko podziwiać, miłować bohatera i cieszyć się jego istnieniem. I przy tym jest szczęśliwy nie mniej niż tamten, ponieważ bohater staje się jak gdyby lepszą jego częścią, w której jest zakochany, i cieszy się, a chociaż nie jest to on sam, jednak miłość jego jest godna podziwu. Staje się geniuszem pamięci i nic nie może uczynić, aby nie pamiętał o tym, co uczynił, nic uczynić, aby nie podziwiał czynów; nie ma nic własnego, ale czuwa nad tym, co mu jest powierzone. Idzie za popędem serca, ale kiedy już znalazł to, czego szukał, wędruje wtedy od drzwi do drzwi każdego człowieka z pieśnią swą i oracją, aby wszyscy jak on podziwiali bohatera i byli z niego dumni, jak on jest dumny. Takie jest jego zajęcie, jego pokorny trud, taka jest jego wierna służba, służba w domu bohatera”.²⁶⁷ W egzegezie Kierkegaarda biblijnej opowieści o zdarzeniach na górze Moria zawarta jest tajemnica wiary, a dokładniej „męstwa wiary” (Kierkegaard w odniesieniu do Abrahama używa określenia „rycerz wiary”). Wybór, przed jakim stanął Abraham nie jest tożsamy z wyborem tragicznym, jak rozumieli go Grecy. „Paradoks wiary – pisze – polega [...] na tym, że jednostka jest wyższa od tego, co ogólne; jednostka [...] określa swój stosunek do tego, co ogólne, poprzez swój stosunek do absolutu, a nie swój stosunek absolutu przez stosunek do tego, co ogólne”.²⁶⁸ Abraham nie stoi przed wyborem etycznym. Abraham – wyniesiony ponad ogólność, gdyż został przez Boga wezwany – nie kieruje się, bo kierować się nie może, wskazaniem moralnym, które są własnością i wytworem ogółu – „Historia Abrahama zawiera teleologiczne zawieszenie etyki”.²⁶⁹

Z punktu widzenia potrzeb niniejszego rozdziału w *Bojaźni i drzeniu*

²⁶⁶ Tamże, s. 12.

²⁶⁷ Tamże, s. 13–14, wyróżz. – J. O.

²⁶⁸ Tamże, s. 74.

²⁶⁹ Tamże, s. 71.

znajduje się fragment zawierający intuicję (?), hipotezę, niezwykle dla omawianego tu Wittlinowego „tekstu śmierci” podniecającą. Mimo-
chodem, w trakcie konstruowania opozycji między „światem zewnętrznym,
zmysłowym” a „światem wewnętrznym, duchowym”, w którym panuje
„boski porządek”. Kierkegaard porównuje Abrahama z Orfeuszem: „Tu
panuje boski porządek, panuje niejednakowo nad godnymi i niegodnymi,
to słońce nie świeci jednakowo dla dobrych i złych i to obowiązuje prawo,
że tylko ten, co pracuje, otrzymuje pokarm, tylko ten, co się trwożył, odnaj-
duje spokój, tylko ten, co zstępuje do świata podziemnego,
uwalnia oblubienicę, tylko temu, co wyciąga miecz, oddany jest
Izaak. A ten, co pracować nie chce, nie dostaje chleba, ale szukają go,
jak bogowie szukali Orfeusza powietrznym obrazem
zamiast prawdziwej oblubienicy; szukali go, bo był
niedojrzały, szukali, bo nie był mężczyzną, tylko
cytarzystą. Tu na nic się nie zda mieć za ojca Abrahama i posiadać
siedemnaście pokoleń przodków; temu, kto chce pracować, przydarzy się
to, co napisane jest o pannach Izraela, które karmiły wiatr, a ten, kto chce
pracować, karmi swego rodzzonego ojca”.²⁷⁰ W ten sposób Kierkegaard
łączy mīt starotestamentowy z greckim, a duchowość chrześcijańską
z przedchrześcijańską. W taki też sposób jego egzegeza – jeśli *Lament
barana ofiarnego* traktować jako rodzaj jej kontynuacji – uzupełnienia,
wprowadza w podstawową motywikę twórczości Wittlina.

Ale zarówno Orfeusz, jak i Abraham, Izaak, zwierzę ofiarne, jak i sam
obrzęd ofiary, są w tekście Wittlina osadzeni w realiach XX wieku. Po ofia-
rze na górze Moria historia toczy się dalej, a tradycja nawarstwia:

I mówią mędrcy, że ogień do szczętu
mnie nie pochłoniął na górze Morijach,
na moich kościach – mówią o zbudowano
Jemu – najświętszy przybytek, z żył moich
spLECiono struny na harfę Dawida,
a moją skórą przepasał się prorok
Eliasz, co trąbić ma na spiłowanym
i wydrążonym prawym moim rogu
na górze Morijah,
gdy do potomków posłusznego starca
przyjdzie nareszcie wymodlony Mesjasz.

[JW – P, s. 143–144]

²⁷⁰ Tamże, s. 23–24, wyróż. – J. O.

Dwudziestowieczność tego fragmentu określona jest dzięki aluzji do praktyki nazistów polegającej na „zagospodarowaniu” elementów ciał ofiar obozów koncentracyjnych i produkowaniu z nich użytecznych przedmiotów. Tradycję reprezentują – Dawid, Elias, wyczekiwany przez naród Izraela Mesjasz, a spełniony w chrześcijaństwie Jezus. W ostatnim wersie *Lamentu...* pojawia się „święty człowiek”, który „tylko jeden raz w dziejach tej ziemi / braćmi zwierzęta nazwał”, co jest aluzją do postaci i legendy świętego Franciszka z Asyżu. Prorok Elias zapowiadał przyjście Mesjasza, Jezus-Mesjasz stał się pośrednikiem między sferą boską a wszelkim żywym stworzeniem, nie tylko człowiekiem, którego „wyższość” polegająca na obdarzeniu go wolną wolą (duszą) jest w kontekście nauk św. Franciszka pozorna.

Od klamry, jaką w tej twórczości stanowią *Trwoga przed śmiercią* i *Lament barana ofiarnego* poprzez egzegezę mitu o ofiarowaniu Izaaka, ku piekłu dwudziestego wieku i samotnemu w nim Orfeuszowi...

4.5.

„Pisanie rozpoczyna się wraz ze spojrzeniem Orfeusza. Jest ono ruchem pragnienia niweczącym przeznaczenie i troskę o pieśń, ruchem, który dzięki tej natchnionej i beztroskiej decyzji osiąga początek, czyniąc z pieśni ofiarę. By jednak zstąpić do tego punktu, Orfeusz musiał osiąść moc sztuki. Oznacza to: pisze się tylko wtedy, gdy osiąga się moment, do którego dotrzeć można tylko w przestrzeni otwartej przez ruch pisania. Pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy. W tej sprzeczności mieści się istota pisania, trudność doświadczenia i skok natchnienia.”²⁷¹ – Blanchot. „Jest noc, jest cisza, słuchajmy Orfeusza...” [JW – O, s. 383] – Wittlin.

²⁷¹ M. B l a n c h o t: *Spojrzenie Orfeusza*. Przeł. M. P. M a r k o w s k i. „Literatura na świecie” 1996, nr 10 (303), s. 42.



5. Czesław Miłosz²⁷²

A przecież nie tak łatwo zbywać się
żywota
I zasnąć snem na wieki aż do zmar-
twychwstania.

(Czesław Miłosz)

5.1.

Wśród późnych wierszy Czesława Miłosza znajduje się utwór zupełnie do całości jego dzieła niepasujący. Liryk pochwalny *Na cześć księdza Baki*, który może być interpretowany jako odpowiedź na gorzki wyrzut Aleksandra Wata z *Dziennika bez samogłosek*: „jak ja mogłem dedykować [ósmą część *Snów sponad Morza Śródziemnego* – J. O.] taki wiersz właśnie Miłoszowi, który na to właśnie jest tak głuchy”.²⁷³ Oto on:

²⁷² Niektóre fragmenty rozdziału były publikowane jako odrębne szkice: „*Lubieżny dziad*”. O podmiocie w późnych wierszach Czesława Miłosza. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. Cz ap i k - L i t y ń s k a i M. Buczek, Katowice 2005, s. 81–94; *Eurydyka, Orfeusz, Miłosz, miłość, śmierć, poezja...* „Świat i słowo” nr 1 (6) 2006 *Czytanie Miłosza*. Red. A. W ę g r z y n i a k o w a, M. B e r n a c k i, Bielsko Biała 2006, s. 173–190; „*Lubieżny dziad*” i „*Łysa pała*”. W: *Świat przez pryzmat Ja. Studia i interpretacje*. 2. Red. B. G o n t a r z i M. K r a k o w i a k, Katowice 2006, s. 33–38; *Litwa po pół wieku. Powroty (fantazmatyczne i rzeczywiste) Miłosza do kraju lat dziecińczych*. W: *Polska literatura współczesna. Interpretacje*. Red. K. H e s k a - K w a ś n i e w i c z, B. Z e l e r, G o l e s z ó w 2007, s. 69–78 [wersja skrócona, wersja oryginalna w j. litewskim: *Lietuva prabėgus pusei amžiaus. Sugrįžimai (įsivaizduojami Ir realūs) i Miłoszo vaikystės šalį*. W: *Czesławas Miłoszas Iš XXI Amžiaus Perspektyvos*. Red. N. T a y l o r - T e r l e c k a, M. M a s l o w s k i, T. B u j n i c k i, A. K o v t u n, V. K a m u n t a v i č i e n ė, A. P u k š t o, J. D a u k š y t ė. Kaunas 2007, s. 86–98]; „*Stary lubieżny dziadu pora tobie do grobu*” *Późne elegie (?) Czesława Miłosza*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”. Toruń 2007, zeszyt 1 (9), s. 83–87.

²⁷³ A. W a t: *Dziennik bez samogłosek. Pisma zebrane*. T. 3. Oprac. K. i P. P i e - t r y c h o w i e, Warszawa 2001, s. 237.

Ach te muchi,
Ach te muchi,
Wykonują dziwne ruchy,
Tańczą razem z nami,
Tak jak pan i pani
Na brzegu otchłani.

Otchłań nie ma nogi,
Nie ma też ogona,
Leży obok drogi
Na wznak odwrócona.

Ej muszki panie,
Muszki panowie,
Nikt się już o was
Nigdy nie dowie,
Użyjcie sobie.

Na krowim łajnie
Albo na powidle
Odprawcie swoje figle,
Odprawcie figle.

Otchłań nie je, nie pije
I nie daje mleka.
Co robi? Czeką.²⁷⁴

Poetycki żart? Parodia? Pastiche? Zabawa? Tak, tyle, że na krawędzi otchłani, śmierci... Jeśli interpretacyjna intuicja Wata dotycząca odczytania poezji ks. Józefa Baki, którą przypomniałem w trzecim rozdziale niniejszej książki, jest trafna, a wiele na to wskazuje, choćby – także tam przypominany – autorytet autora najważniejszej monografii recepcji poezji ks. Baki – Aleksandra Nawareckiego, to Miłosz w wierszu-holdzie *Na cześć księdza Baki* powtarza gest osiemnastowiecznego jezuitę, który antycypował „bycie ku śmierci” Martina Heideggera...

Pozostawiam na razie „muchy”, „figle” i „otchłań” (wróć do tego tekstu na końcu rozdziału), by przyjrzeć się etapom zbliżania się Miłosza do coraz wyrazistszego w coraz późniejszych jego utworach „tekstu śmierci”, do Miłoszowej wersji „powrotu w śmierć”.

²⁷⁴ C. z. Miłosz: *Wiersze ostatnie*. Kraków 2006, s. 72.

5.2.

Miłosz opuścił Litwę w 1937 roku, powrócił w rodzinne strony w 1992 roku. „Ojczyznę bliższą” opuszczał dwudziestosześcioletni autor dwóch tomów poetyckich, z których drugi – *Trzy zimy* miał okazać się jednym z najważniejszych (jeśli nie najważniejszym) tomów poetyckich międzywojennego dwudziestolecia. Na Litwę powracał poeta osiemnastocjoletni, autor kilkunastu tomów poetyckich, dwóch powieści, kilkunastu książek eseistycznych, wielu prac przekładowych, laureat literackiej Nagrody Nobla, profesor Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, doktor *honoris causa* wielu uniwersytetów; przyjeżdżał, aby przyjąć doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Witolda Wielkiego w Kownie. Przypominam te fakty, by zilustrować skomplikowanie losu oraz jego *z a k o r z e n i e n i a* jednego z największych poetów dwudziestego wieku. Był Miłosz poetą języka polskiego – to jego pierwsza ojczyzna, ostatnią dekadę życia spędził w Polsce – takiego znaczącego wyboru dokonał. Był poetą języka polskiego, *z a k o r z e n i o n y m* w tradycji polskiego języka poetyckiego, przez ponad siedemdziesiąt lat aktywnie uczestniczącym w polskim życiu literackim, mocno zaangażowanym w aktualne polskie sprawy publiczne i polityczne, obojętne, czy obserwowane z perspektywy Berkeley, Paryża, czy Krakowa. Był poetą języka polskiego, bo inaczej być nie mogło: „Nie urodziłem się w Polsce, nie wychowałem się w Polsce, nie mieszkam w Polsce, ale piszę po polsku. Nie jest to może tak niezwykle, skoro się zważy, że największy polski twórca nigdy nie był w Warszawie ani w Krakowie i że Litwę obrał za swoją Muzę”.²⁷⁵ Tym „największym polskim twórcą” był oczywiście Adam Mickiewicz, którego arcypoeemat rozpoczyna apostrofa: „Litwo, ojczyzna moja...”, niezrozumiała – jak sądzę – zupełnie dla kogoś nieobeznanego z historią Europy Środkowej. Podobnie niezrozumiała jest napisana po polsku w Warszawie w 1937 roku fraza rozpoczynająca słynny wiersz Miłosza:

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,²⁷⁶

W tym samym tomie, w którym Miłosz go opublikował, w *Ocaleniu* z 1945 roku, znalazł się utwór, od którego pewnie powinienem rozpocząć historię, jaką zamierzam w tym miejscu opowiedzieć – *Walc*. Tekst to epicki, splatają się w nim dwie opowieści. Akcja pierwszej toczy się

²⁷⁵ C. z. Miłosz: *Prywatne obowiązki. Dzieła zbiorowe*. T. VII. Paryż 1985, s. 80.

²⁷⁶ C. z. Miłosz: *Poezje. Dzieła zbiorowe*. T. I. Paryż 1984, s. 45.

w noc sylwestrową z 1910 na 1911 rok, jej bohaterką jest młoda kobieta spodziewająca się syna, już – na romantyczną jakby modłę – naznaczonego stygmatem poety:

A gdzieś tam daleko poeta się rodzi.
Nie dla nich, nie dla nich napisze ich pieśń.
Do chat drogą mleczną noc letnia podchodzi
I psami w olszynach zanosí się wieś.

Choć nie ma go jeszcze i gdzieś kiedyś będzie,
Ty, piękna, nie wiedząc kołyszysz się z nim.
I będziesz tak tańczyć na zawsze w legendzie,
W ból wojen wplątana, w trzask bitew i dym.²⁷⁷

Atmosfera balu sylwestrowego, rytm walca, lustra, świeczniki balowej sali, kreacje tańczących dam, idylliczny widok z okna, zakłócone są w wierszu symboliką apokaliptyczną, wiele znaków zapowiada nadchodzącą katastrofę. Bohaterka wiersza podchodzi wraz z partnerem do okna i wtedy na opowieść (*quasi*-realistyczną?) o sylwestrowym balu nakłada się wizja (wieszczba?) przyszłego losu poety, zmienia się rytm wiersza. Idylla („Do chat drogą mleczną noc letnia podchodzi...” – dlaczego „noc letnia” w noc sylwestrową?) przechodzi w apokalipsę. Ale to tylko na chwilę, na mgnienie oka, szaleństwo i radość sylwestrowej nocy w tym utworze, napisanym w Warszawie w 1942 roku, powracają –

Zapomnij. Nic nie ma prócz jasnej tej sali
I walca, i kwiatów, i światel, i ech.²⁷⁸ –

– uspokaja partnerkę bohater wiersza.

W cytowanym już eseju *Prywatne obowiązki wobec literatury polskiej*, napisanym w 1969 roku – jeśli go czytać jako wypowiedź autobiograficzną, a nie ma przyczyny, która by taką lekturę uniemożliwiała – Miłosz specyfikę, przekleństwo, błogosławieństwo i los literatury polskiej określał jako los wygnańca, skazanego na wykorzenienie, nawet na wynarodowienie: „czy żeby być pełnym człowiekiem trzeba się wynarodowić.”²⁷⁹

²⁷⁷ Tamże, s. 87.

²⁷⁸ Tamże, s. 88.

²⁷⁹ C. z. Miłosz: *Prywatne obowiązki...*, s. 102.

– pytał. „Czy nie jest przypadkiem tak, że ta literatura niedo-ludzka, w tym staje się ludzka, potwierdzając sobą transcendencję czyli, według klasycznej definicji, »wykraczanie poza dany poziom i daną granicę«?»²⁸⁰ – dodawał. Złej doprawdy woli trzeba, by tę wypowiedź odczytywać w kategoriach dyskursu antynarodowego. Poeta „skazany” jest na język ojczysty od chwili, gdy nauczył się czytać w ojczystym języku pierwsze zdanie z elementarza, „skazany” jest też na tradycję swojego narodu, choćby była ona przyczyną jego udręk i cierpienia, choćby skazywała go, by „zamiast ogłaszać książki po polsku, z równym powodzeniem można by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew”.²⁸¹

Czwartym utworem (po [W mojej ojczyźnie...], *Prywatnych obowiązkach wobec literatury polskiej i Walcu*), do jakiego sięgnę we wstępie do interpretacji Miłoszowych powrotów na Litwę jest, pochodzący z cyklu *Dla Heraklita* z tomu *Kroniki* (1988 r.), wiersz *Trwoga-sen* (1918). Tekst to znowu (jak *Walc*) epicki i autobiograficzny. Znowu splatają się w nim dwa losy, dwie opowieści. Punkt wyjścia obu jest autobiograficzny i – użyję terminu raz jeszcze – *quasi-realistyczny*:

Orsza zła stacja. W Orszy pociąg może stać i dobrać.
Więc może w Orszy zgubiłem się, sześćioletni,
i pociąg repatriantów ruszał, zostawiając mnie²⁸²

Dalej już tylko hipotezy dwóch losów – realnego losu wygnańca uciekającego przed napierającym imperium rosyjskim i *f a n t a z m a t y c z n e g o*, ale prawdopodobnego, losu zesłańca, którego kres jest:

[...] u brzegów Kołymy,
Tam gdzie dno morza jest białe od ludzkich czaszek.²⁸³

²⁸⁰ Tamże, s. 102.

²⁸¹ Tamże, s. 81; esej *Prywatne obowiązki wobec literatury polskiej* interpretowałem już i komentowałem m. in. w: *Miłosz czyta Gałczyńskiego*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon 23–24 maja 2003*. Red. J. Żurawka, Neapol – Kraków 2004, s. 49–60; *Mickiewicz dwudziestowieczny. Pan Tadeusz Vincenza, Wittlina, Miłosa i Gombrowicza*. W: *Nasz XX wiek. Style. Tematy. Postawy pisarskie*. Red. A. Opacka i M. Kisiel, Katowice, 2006, s. 9–20; w wymienionych szkicach wskazywałem na romantyczne i współczesne uwikłanie tego eseju.

²⁸² C. z. Miłosz: *Kroniki*. Kraków 1988, s. 57.

²⁸³ Tamże, s. 57.

Spełnia się – w wierszu i biografii poety – los wygnańca. Jego kres w „mieście wysokich domów i długich ulic”. Ale jest to los tragiczny, jego znakiem są trwoga i klęska:

Aż przybywam do miasta wysokich domów i długich ulic
i trwoga mnie dręczy, bo gdzie mnie, wieśniakowi, do nich.
Bo udaję tylko, że rozumiem o czym tak bystro traktują
I staram się ukryć przed nimi mój wstyd, moją przegraną.

Kto mnie tutaj nakarmi, kiedy idę o chmurnym świecie
Z drobną monetą w kieszeni, na jedną kawę, nie więcej?
Uchodźca z państw urojonych, komu tu będę potrzebny?

Ściany kamienne, ściany obojętne, ściany przeraźliwe.
Porządek nie mojego. ale ich rozumu.

Teraz już zgódź się, nie wierzgaj. Nie uciekniesz dalej.²⁸⁴

„Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym gwarantem uchwytym jest szczerość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić”.²⁸⁵ – raz jeszcze przypomnę frazę z *Kartek na wietrze* Wata – poety, który w tym miejscu pojawia się ponownie i nieprzypadkowo: to wszak obok Mickiewicza, Emanuela Swedenborga, Williama Blake’a, Thomasa Mertona, Oskara Miłosza, Witolda Gombrowicza, Stanisława Vincenza i ks. Józefa Sadzika jeden z najważniejszych Mistrzów Miłosza, o czym pewnie napisać by trzeba obszerną monografię...

„Zakorzenie jest [...] najważniejszą i najbardziej zapoznaną potrzebą duszy ludzkiej. [...] Istota ludzka ma korzenie, jeżeli rzeczywistość, w sposób aktywny i naturalny uczestniczy w egzystencji wspólnoty przechowującej jakieś skarby przeszłości i obdarzonej przecuciem jutra. Uczestnictwo powinno być naturalne, to jest powstawać automatycznie dzięki miejscu, urodzeniu, otoczeniu, zawodowi. [...] Na próżno ktoś chciałby odwracać się od przeszłości i myśleć tylko o tym, co przyniesie przyszłość. Nawet sądząc, że jest to możliwe, padłby ofiarą niebezpiecznej iluzji. Przeciwnieństwo między przyszłością i przeszłością jest absurdem. Przyszłość nie przynosi nam nic, nie

²⁸⁴ Tamże, s. 57–58.

²⁸⁵ A. W a t: *Dziennik bez samogłosek...*, s. 267, wyróż. – J. O.

daje nam nic. To my, aby ją zbudować, musimy dać jej wszystko, dać samo nasze życie”²⁸⁶ – pisała Simone Weil, następna spośród Miłoszowych Mistrzów.

„W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę...”, a potem wiele utworów, w których Miłosz na Litwę wraca. Poetyckich – *Legenda* (1949), *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku* (1959), *Album słów* (1959), *Elegia dla N.N.* (1962), *Nigdy od ciebie, miasto* (1963), *Miasto bez imienia* (1969), *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), *Nieobjęta ziemia* (1984), by wymienić niektóre. Eseistycznych – *Rodzinna Europa* (1958), *Zaczynając od moich ulic* (1985), *Szukanie ojczyzny* (1992)... W powieści *Dolina Issy* (1955)... W każdym przypadku były to powroty, zgodne z topiką literatury emigracyjnej, kształtującą się w poezji polskiej dwudziestego wieku pod ciśnieniem tradycji romantycznej²⁸⁷. Litwa (romantyków i Miłosza) niezmiennie była umiejscowiona w czasoprzestrzeni mitu, była bezpowrotnie utraconą krainą dzieciństwa, wspomnieniem, fantazmatem...

„W mojej ojczyźnie do której nie wrócę...”, raz jeszcze powtarzam tę frazę, by skonfrontować ją z późniejszym wierszem, w którym w najdobitniejszy chyba sposób pojawia się fantazmat (wytwór fantazji; przywidzenie, urojenie, halucynacja, gr. *phántasma* ~atos widziadło) Wilna:

Nigdy od ciebie, miasto, nie mogłem odjechać.
Długa była mila ale cofało mnie jak figurę w szachach.
Uciekałem po ziemi obracającej się coraz prędzej
A zawsze byłem tam: z książkami w płócienniej torbie,
Gapiący się na brązowe pagórki za wieżami Świętego Jakuba
Gdzie rusza się drobny koń i drobny człowiek za pługiem,
Najoczywiściej od dawna nieżywi.
Tak, to prawda, nikt nie pojął społeczeństwa ni miasta,
Kin Lux i Helios, szyldów Halperna i Segala,
Deptaku na Świętojerskiej nazwanej Mickiewicza.
Nie, nikt nie pojął. Nikomu się nie udało.
Ale kiedy życie się strawi na jednej nadziei:
Że w jakiś dzień już tylko ostrość i przezroczystość,
To, bardzo często, żal.²⁸⁸

²⁸⁶ S. Weil: *Zakorzenie*. W: *Wybór pism*. Przeł. i oprac. C. z. Miłosz. Paryż 1958, s. 247, wyróż. – J. O.

²⁸⁷ Zarys topiki literatury emigracyjnej w odniesieniu do poezji XX wieku opisał Wojciech Wysocki: *Wprowadzenie do tematu: literatura o emigracji*. W: *Pisarz na obczyźnie*. Red. T. Bujnicki, W. Wysocki, Wrocław 1985, a jego rozwinięcia należy szukać w pracach Wojciecha Ligęzy i Janusza Kryszaka.

²⁸⁸ C. z. Miłosz: *Poezje. Dzieła zbiorowe. T. II*. Paryż 1987, s. 100.

W tym wierszu pojawia się nowy, nieobecny w przypominanych dotąd utworach, motyw. Łączył je ruch odśrodkowy – utracona ojczyzna, miasto, były centrum świata, ich bohater relacjonował swoje oddalanie się od owego centrum. W ostatniej frazie *Trwogi-snu* (1918) pojawił się nawet kres tej wędrówki. W *Nigdy od ciebie, miasto* ten ruch odśrodkowy nie jest możliwy. Miasto „wędruje” (ucieka?) z bohaterem, ucieczka z niego nie jest możliwa. Jak określić tedy jego przestrzeń? Miłosz wprowadza w przestrzeń mitu, ale zbyt wiele tu konkretów („wieże Świętego Jakuba”, „kina Lux i Helios”, „szyldy Halperna i Segala”, „deptak na Świętojerskiej nazwanej Mickiewicza”) umiejscawiających tę przestrzeń w realnej czasoprzestrzeni. Te konkrety są wiarygodniejsze, niż w patronującym, w moim przekonaniu, „nostalgicznym” (tzn. „tęskniącym” za rodzinnymi stronami) wierszom Miłosza *Panu Tadeuszu*²⁸⁹. Miłosz nie rekonstruuje też Litwy i Wilna z pamięci, nie o rekonstrukcję tej minionej czasoprzestrzeni tu idzie! Nawet nie o gest zapamiętywania, przechowywania w pamięci. Przywoływane w jego poezji obrazy utraconej przestrzeni rodzinnej ojczyzny nie stanowią też – czym była Litwa dla Mickiewicza – pocieszenia. Tu raczej o gest wyłaniania się tych obrazów idzie, o impuls ich wyłaniania się z niebytu. Tu nie ma ciągłości, są mgnienia, odpryski, fragmenty, strzępy – być może tu tkwi jedna z tajemnic kompozycji poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada?* I jest oczekiwanie na epifanię, która sprawi, że okrucy utworzą na powrót jakąś całość, „w jakiś dzień już tylko ostrość i przezroczyść”.

Cud się zdarzył – to wiemy z biografii poety. Jego los zatoczył koło. W *Trwodze-snie* (1918) losowi realnemu brak zakończenia. Zaś los fantazmatyczny też się nie wypełnił, a trwoga mogła przestać poetę nawiedzać. Miłosz powrócił na Litwę, do Szetejń, Kowna, Wilna, nad Niewiaż...

Aleksander Fiut w znakomitym eseju opowiada o „powrotach nie-nostalgicznych” do ojczyzny dwóch wielkich poetów minionego wieku – Miłosza i Tomasa Vencłowy. Pisał w nim między innymi: „Stanowi [cykl *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach* – J. O.] także swoiste podsumowanie zasadniczych refleksji towarzyszących poetyckim wyobrażeniom ziemi

²⁸⁹ Na temat związków Miłosza z Mickiewiczem zob. A. Fiut: *Pan Tadeusz na nowo odczytany*. W: Tegoż: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003; J. Olejniczak: *Mickiewicz dwudziestowieczny. „Pan Tadeusz” Vincenza, Wittlina, Miłosza i Gombrowicza...* O ironicznym charakterze operowania przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*, litewskimi konkretami pisał K. Kłosiński: *Bigos – Kosmos. Opis bigosu w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. W: Tegoż: *Poezja żalu*. Katowice 2001.

rodzinnej. I jeszcze jedną wypowiedź w dialogu Miłosza z romantyczną, Mickiewiczowską zwłaszcza tradycją. Powrót do miasta młodości staje się spacerem »zamiast« zmarłych i po miejscach umarłych”.²⁹⁰ W swojej interpretacji zwraca Fiut uwagę przede wszystkim na kontekst tradycji romantycznej, a dokładniej na kontekst ukształtowanego w romantyzmie wzorca poezji nostalgicznej²⁹¹. Mnie się zdaje, że znakomitym uzupełnieniem tego kontekstu w interpretacji dwóch cykli – *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach* i *W Szetejniach* są także przywołane w niniejszym szkicu wiersze (*Walc i Trwoga-sen* [1918]), których tematem jest los poety. Los jednostkowy, uogólniany jednak i „rzutowany” na dzieje zbiorowe Polaków XIX i XX wieku. Sądzę, że dokonana w nich konfrontacja losu realnego/spełnionego z hipotezą losu prawdopodobnego/fantazmatycznego, owa opozycja: zsyłka lub wygnanie; jest w poezji Miłosza na poziomie poetyki tożsama z dokonaną w późnych cyklach konfrontacją nostalgicznych obrazów ojczyzny/miasta bezpowrotnie utraconych z obrazami realnymi ze swoistych raptularzy z podróży na Litwę, obrazami realnych powrotów do ojczyzny/miasta, jednak do ojczyzny/miasta, których nie da się już odzyskać.

„Cud” się zdarzył. Poetycką relacją z tego powrotu „nie-nostalgicznego” są dwa cykle poetyckie z *To – Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach* i *W Szetejniach*. Co zastał poeta powracający w przestrzeń swego osobistego mitu?:

Nie ma domu, jest park, choć stare drzewa wycięto
I gąszcz porasta ślady dawnych ścieżek.
Rozebrano świren, biały, zamczysty,
Ze sklepami czyli piwnicami, w których stały półki na jabłka zimowe.

Twoi dawni uczniowie, teraz gospodarze, podejmowali
nas rozmową o urodzajach, kobiety pokazywały swoje
warsztaty tkackie i deliberowałyście długo o kolorach
osnowy i odetki.
Takie jak dawniej koleiny drogi w dół:
Pamiętałem, gdzie skręcić, ale nie poznałem rzeki;

²⁹⁰ A. Fiut: *Powroty nie-nostalgiczne*. W: Tegoż: *W stronę Miłosza...*, s. 194; zob. też A. Fiut: *Poetyckie powroty na Litwę*. „Kūrėjo Erdvė” (Czesławo Miłoszao Kelias. Atspaudas iš „Darbų ir Dienų” nr 7(16), Kaunas Vytauto Didžiojo Iniversiteto Leidykla 1998, s. 29–35.

²⁹¹ Zob. A. Fiut: *Powroty nie-nostalgiczne...*, s. 176–177; W. Ligęza: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*. Kraków 1998; Tegoż: *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*. Kraków 2001.

Jej kolor jak rdzawej samochodowej oliwy,
Ani szuwarów, ani lilii wodnych.
Przeminęła lipowa aleja, niegdyś droga pszczołom,
[...]
To miejsce i ja, choć daleko stąd
Równocześnie, rok po roku, traciliśmy liście,
Zasypywały nas śniegi, ubywało nas.
I znów razem jesteśmy, we wspólnej starości²⁹²

Na stole wędliny, plastry miodu w glinianej misie, i piłem
kwas chlebowy z blaszanej kwarty.

Poprosiłem kierownika kolchozu, żeby pokazał mi tę
wioskę, zawiózł na pola puste aż po las i zatrzymał auto
przed dużym głazem.

„Tu była wioska Peiksva”, powiedział, nie bez triumfu
w głosie, jak to u tych, co są zawsze z wygrywającymi.

Zauważyłem, że jedna część głazu była odlupana,
próbowano więc rozbić kamień młotem, żeby znikł nawet
ten ślad.²⁹³

Odkrywanie śladów, ale śladów czego? – skoro towarzyszy mu przekonanie o nieodwracalności, o niemożności powrotu do czasoprzestrzeni utraconej na zawsze, bezpowrotnie. Te same miejsca, ludzie nawet, ślady własnej obecności, ale też i rozczarowanie (?), że te miejsca są już inne, że dopadła je starość, zostały zniszczone ludzką ręką, że tyle ich ubyło... „Tu była wioska”, „nie poznałem rzeki”, „nie ma domu”, „przeminęła lipowa aleja”, „znikł nawet ten ślad”...

Miłosz wraca na Litwę, choć – tak rozumiem przypomniane tu utwory przywołujące obrazy krainy dzieciństwa napisane przed jego realną podróżą do Kowna w 1992 roku – nie wierzył w możliwość takiego powrotu. Zdarzyło się niemożliwe. Sytuacja opisana w cyklach *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach* i *W Sztejniach* jest więc doświadczeniem transgresji, wypełnieniem niemożliwego, to nie mogło się zdarzyć... Dopina się pętla losu poety. „Wykraczanie poza miejsce i czas – pisał Krzysztof Kłosiński – uchylanie

²⁹² C z. Miłosz: *To*. Kraków 1994, s. 17.

²⁹³ Tamże, s. 76.

się od włączenia we wspólnotę, odczucia streszczone w zdaniu »wymyka mi się moja ledwo wyczuta esencja«, stanowią podstawowe, by tak powie- dzieć codzienne, doświadczenie Miłosza. Nazwijmy je doświadczeniem nie-tożsamości. Towarzyszy mu świadomość anachroniczności i utopijności, czyli wysunięcia poza aktualność tu i teraz, która jest dana w obietnicy, jaką zawiera niejasne przeczucie (»jeszcze chwila a«, »byłem już nieraz blisko«, »czułem, że sięgam«, »jakiś dzień już«).²⁹⁴

Co dalej? Litwę, po pięćdziesięciu dwóch latach zamyka wiersz będący zapowiedzią końca, śmierci, zniknięcia, zapowiedzią ostatnich wierszy, późnych „elegii”²⁹⁵ –

Była to łąka nadrzeczna, bujna, sprzed sianokosów,
W nieskazitelnym dniu czerwcowego słońca.
Całe życie szukałem jej, znalazłem i rozpoznałem:
Rosły tu trawy i kwiaty kiedyś znajome dziecku.
Przez na wpół przymknięte powieki wchłaniałem świetlistość.
I zapach mnie ogarnął, ustало wszelkie wiedzenie.
Nagle poczułem, że znikam i płaczę ze szczęścia.²⁹⁶

5.3.

To z całą pewnością jeden z najbardziej przejmujących i osobistych wierszy Miłosza. Napisany po śmierci towarzyszek jego ostatnich lat – Carol, jej zresztą dedykowany. Nie umiem go czytać inaczej, nie wolno go czytać inaczej, niż w kategoriach osobistego wyznania, każda zresztą wielka poezja ma taki charakter i w tym sensie wszelkie rozważania na temat, czy poezja może być (czy nie) autobiografią, zostają zakwestionowane. Paul de Man: „każda książka z czytelną stroną tytułową jest do pewnego stopnia autobiograficzna”, bo „w istocie każdy tekst, który przedstawia się jako napisany przez kogoś i który dzięki temu właśnie ma być zrozumiały”, bo każdy (podpisany!) tekst zawiera element „domagania się uznania autors- twa”²⁹⁷. A ten tekst „domaga” się autobiograficznej lektury ze szczególnym

²⁹⁴ K. Kłosiński: „Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja”. Czesław Miłosz. W: Tegoż: *Poezja żalu...*, s. 120–121.

²⁹⁵ Do kategorii „elegii” w odniesieniu do późnych wierszy Miłosza wróć w dalszej części rozdziału.

²⁹⁶ C. Miłosz: *To...*, s. 20.

²⁹⁷ P. De Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. W: *De-konstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 110.

natężeniem. To już nie tylko tekst podpisany, ale to też tekst wyraziście określający – między innymi dzięki dedykacji – horyzont własnej lektury. Dzięki dedykacji, ale też i dzięki narzuconej czytelnikowi wiedzy pozatekstowej o coraz bardziej uciążliwej starości poety, tracącego wzrok i słuch, o tym, jak ciężko przeżył śmierć o wiele lat młodszej od siebie towarzyszkii życia, wiedzy powszechnie dostępnej w środowiskach literacko-artystycznych, upowszechnianej – choć nie w nachalny sposób – przez media. Choć czytelnik Miłosza, czytelnik przyjazny (do tego epitetu odniosę się później) jego poezji, tej pozatekstowej wiedzy nie potrzebował, posiadał ją dzięki lekturze ostatnich tomów – *Kronik* (1988), *Dalszych okolic* (1991), *Na brzegu rzeki* (1994), *To* (2000), *Drugiej przestrzeni* (2002). W nich przecież znaków starości i elegijnych – nieważne, iż w znakomitej większości głęboko ironicznych – gestów żegnania się z poezją, światem, cielesnością, było aż nadto. W nich przecież Miłosz staje się „bezwstydnie” autobiograficzny, konkretny, cielesny, na przykład:

W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku, w Rzymie przy via Condotti,
Siedzieliśmy z Turowiczem w Café Greco²⁹⁸;

Siedzieliśmy pijąc wódkę, Brodsky, Venclova
Ze swoją piękną Szwedką, ja, Richard.
Koło Art Gallery, pod koniec stulecia²⁹⁹

W nich w końcu obsesyjnie powraca pytanie o to, co stanie się po śmierci, pytanie nie będące wyrazem religijnego zwątpienia, ale – często! – świadectwem niepokoju i niezgody na odpowiedź oferowaną przez religię i Kościół. Jak w okolicznościowym liryku napisanym po śmierci żony Janiny:

Czy wierzę w ciało zmartwychwstanie? Nie tego popiołu.
Wzywam, zaklinam, rozwiążcie się, elementy!
Ulatujcie w inne, niech przyjdzie królestwo!
Za ogniem ziemskim złożcie się na nowo!³⁰⁰

Jak w wierszach: *Jak powinno być w niebie* (tom *Kroniki*), *Beinecke Library*, *Dalsze okolice*, *Albo-albo*, *Sens* (tom *Dalsze okolice*), *W pewnym*

²⁹⁸ C. z. Miłosz: *Café Greco*. W: Tegoż: *Kroniki*. Kraków 1988, s. 19.

²⁹⁹ C. z. Miłosz: *W Yale. 1. Rozmowa*. W: Tegoż: *Dalsze okolice*. Kraków 1991, s. 17.

³⁰⁰ C. z. Miłosz: *Na pożegnanie mojej żony Janiny*. W: Tegoż: *Kroniki...*, s. 18.

wieku, Po osiemdziesiątce, Emeryt, Ten świat, Sala, Zdarzenia gdzie indziej, Po odcierpieniu, Ciało (tom Na brzegu rzeki), Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis, Tak zwane życie, Przeciwnieństwo, Alkoholik wstępuje w bramę niebios, Modlitwa, Jasności promieniste (tom To), Druga przestrzeń, Mistrz mego rzemiosła, O starych kobietach, „Ja”, Człowiek wielopiętrowy, Traktat teologiczny (tom Druga przestrzeń) – nie wszystkie pewnie wymienilem, nie wszystkie o umieraniu i o śmierci, nie wszystkie, które zawierały jakąś wizję, jakąś rozwiązanie, jakąś odpowiedź, na najbardziej ludzkie i najpowszechniej zadawane pytanie o to, co nas czeka po śmierci...

W odpowiedzi na pytanie o możliwość przewyciężenia śmierci, tożsamym przecież z pytaniem o to, co nas czeka po śmierci, sojuszniką religii zawsze była poezja, a pytanie to zwykle prowadzi w przestrzeń mitu, o czym pisałem w pierwszym rozdziale niniejszej książki. Dante zawsze poszukiwać będzie swojej Beatrycze, przekraczając kręgi czyśćcowe i piekielne; Orfeusz zaś ciągle porzuca swoją lirę i podąża za Eurydyką, zstępując w podziemia Hadesu. Rozpacz i cierpienie – zbiorowe, globalne lub tylko jednostkowe – wzmacniają potrzebę mitu. Z dna piekła XX wieku (1942 rok) inny poeta – przypomnę – rozpaczliwie wołał: „Jeżeli istnieje Bóg i pozwala człowiekowi od czasu do czasu porozmawiać z Sobą, to na ten cel nie użyczył mu mowy, która służy do porozumiewania się ludzi z ludźmi w ziemskich sprawach, do porozumiewania się, lub częściej do nieporozumień. Jeżeli Bóg niekiedy raczy słuchać tego, co pragnie powiedzieć człowiek, to dał mu na ten cel właśnie muzykę i poezję, tę niewierną schizmatyczną muzykę”.³⁰¹ A rękojmię ukojenia tej rozpaczyny znajdował w micie o Orfeuszu: „Pośród ogłuszającego ryku miast, pośród huku machin wysoko na niebie, przedziera się Orfeusz czasu wojny i czasu pokoju – do ludzkich serc. [...] Jak nocny kwiat otwiera Orfeusz kielich swej pieśni i zamyka się z powrotem wśród zgiełku dnia. Pomaga nam przez godzinę, przez dwie, pokonać strach, pokonać śmierć, pokonać czas, co nieuchronnie wiedzie nas do śmierci, zapelniając czas sztuką, która odbywa się w czasie. Orfeusz pozwala na krótko wyłączyć rozum tak, jak się wyłącza elektryczność, pozwala nam, uwięzionym w przestrzeni, odpocząć w czasie. Chętnie gasimy to wątle, ach jakże wątle światelko rozumu, które oświeca nasze ciemne dzienne sprawy, wyłączamy zmysł wzroku, zamykamy oczy,

³⁰¹ J. Wittlin: *Orfeusz w piekle XX wieku*. W: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Pisma. T. I. Paryż 1963, s. 380–181.

podwajając tak wrażliwość uszu. Jest noc, jest cisza, słuchajmy Orfeusza”.³⁰² Choć przecież: „Dzisiejszy Orfeusz nie ma już tej mocy. Nie potrafi poskromić dzikiej bestii, zamkniętej w klatce ludzkiego serca. Niczyja pieśń nie powstrzymała od wybuchu wulkanów ludzkiej nienawiści, nie zamknęła armatom ich paszcz, nie unieruchomiła tanków, nie przeszkodziła bombom zapalać miast. Niczyja pieśń nie rozsadziła komór gazowych, nie zmiotła z powierzchni ziemi: Dachau i Bergen-Belsen, Oświęcimia, Majdanka i Treblinki”.³⁰³

W tym samym czasie, gdy Józef Wittlin kończył swój esej w Nowym Jorku, Miłosz ironicznie nadziei poszukiwał w innym micie, w idyllicznej arkadii dzieciństwa (*Świat [Poema naiwne]*), o czym po latach mówił w następujący sposób: „Uważam *Świat* za bardzo dziwny utwór. Naprawdę dziwne, żeby w takim okresie jak czterdziesty trzeci rok w Warszawie coś takiego napisać. Na czym polega *Świat* – to jest wiersz o tym, jaki świat powinien być. Utwór był napisany w okropnych okolicznościach. Warszawa 1943 to było dno. Ale wystarczyło tylko aktu magicznego, ażeby opisywać właśnie na przekór. Ponieważ świat jest taki, że właściwie powiedzieć o nim cokolwiek, to trzeba byłoby krzyczeć, a nie mówić. Więc właśnie na przekór postanowiłem napisać o świecie, jaki powinien być. Jest to operacja raczej ironiczna”.³⁰⁴

Wiele lat później, w innej sytuacji, na progu śmierci, inny polski pisarz – Witold Gombrowicz także ratunku, co mogło znaczyć po prostu: n a d z i e i n a przewyciężenie śmierci, poszukiwał w micie – Dante przekroczył próg piekła dzięki przewodnictwu Wergiliusza, teraz ma zostać przewodnikiem Gombrowicza: „Trzeba, w Historii, stać się, by zostać...”; chociaż: „*Boska Komedia* mi nie wystarcza. Szukam w niej Danta. Ale go nie odnajdę, bo Dante historycznie mi przekazany, to właśnie autor *Boskiej Komedii*. Ci wielcy ludzie to już nie ludzie, to jedynie osiągnięcia”.³⁰⁵

³⁰² Tamże, s. 383.

³⁰³ Tamże, s. 382.

³⁰⁴ E. Czarnicka (pseud. R. Gorczyńskiej): *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. New York 1983, s. 60–61.

³⁰⁵ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966. Dzieła. T. IX*. Red. J. Błoński. Kraków 1986, s. 234, 235; esej *Sur Dante* Gombrowicza został przez pisarzałączony do trzeciego tomu *Dziennika* i stał się, podobnie jak związki Gombrowicza z Dantem, przedmiotem paru analiz, w niniejszym szkicu nawiązuję do swojej interpretacji, zob. J. Olejniczak: *Gombrowicz – Dante. W: Emigracje. Szkice – studia – sylwetki*. Katowice 1999, s. 81–96; zob. też: J. Olejniczak: *Splot – plotki, trupy i „Rzeczy ostateczne” W: Tegoż: Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Cztery szkice o Gombrowiczu*. Katowice 2003,

Jeszcze inny polski poeta – Aleksander Wat – który przekroczył wszelkie granice cierpienia, także w micie, tym razem w utożsamieniu z Orfeuszem, próbował – choć bez powodzenia, o czym pisałem w trzecim rozdziale – odnaleźć nadzieję. Przypominam *Wiersz ostatni* (znaczący to tytuł!) oraz ósmą część *Snów sponad Morza Śródziemnego*, których interpretację w niniejszej książce już przedstawiłem.

Przypominam tych parę utworów bez aspiracji, że zaprezentuję tu zmierzającą do jakiegokolwiek kompletności antologię dwudziestowiecznych polskich utworów powtarzających opisywaną w niniejszej książce sytuację, że poezja, że poeci, w sytuacji zagrożenia, w przeczuciu bliskości kresu, granicy, śmierci, w micie właśnie odnajdują nadzieję lub ukojenie. Intencja tych przypomnień jest inna. *Świat (Poema naiwne)* Miłosza, esej Wittlina, fragment *Dziennika* Gombrowicza oraz *Wiersz ostatni* Wata mają zakreślić horyzont lektury dla poematu (?) Miłosza *Orfeusz i Eurydyka*. Źródło tych przypomnień jest też małostkowe i ma charakter polemiczny, bije mianowicie w złości na parę inwektiw skierowanych pod adresem późnej twórczości Miłosza przez cenionego przeze mnie wybitnego badacza literatury Michała Pawła Markowskiego. Inwektiw nieuargumentowanych. Pierwszym śladem nieprzyjaznej lektury Markowskiego była opublikowana w „Znaku” recenzja z książki Miłosza *Wypisy z ksiąg użytecznych*³⁰⁶. Następne to już pojedyncze zdania: „rychło się okazało, że wykładanie Miłosza inteligentnym i dociekliwym studentom amerykańskim prędko staje się jałowe, bo Miłosz – zwłaszcza »późny«, »metafizyczny« – odsłonięty w kilku pierwszych godzinach, nie przynosi już więcej zysku, jest łatwo przyswajalny, łatwo interpretowalny i już z góry, po kilku wierszach, wszystko o nim wiadomo, a przecież powtarzanie tego samego przez dłuższy czas (nawet za spore pieniądze) urąga ciekawości”³⁰⁷. I jeszcze – to póki co ślad ostatni – zdanie rzucone na marginesie polemiki z Anną Nasiłowską na temat polskiej prozy ostatnich lat: „wizja artystyczna polskiej inteligencji jest szlachetna, ale opiera się na kiczu, często kiczu metafizycznym, jak w przypadku filmów Krzysztofa Kieślowskiego, późnej poezji Czesława Miłosza lub

s. 115–150, J. Błoński: *Gombrowicz i Dante*. „Życie Literackie” 1971 nr 3, M. Le-gierski: *Modernizm Gombrowicza*. Stockholm 1996, s. 267–365, M. Głowinski: *Gombrowicz poprawia Dantego*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5.

³⁰⁶ Zob. M. P. Markowski: *Miłosza księga mądrości*. „Znak” nr 474 (11), Kraków 1994.

³⁰⁷ M. P. Markowski: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004, s. 4.

prozy Herlinga-Grudzińskiego”.³⁰⁸ Pomijam już miejsce i styl inwektywy, bo określenie „kicz metafizyczny” jest inwektywą oczywistą. Pojawia się ona w tekście diagnozującym stan polskiej prozy po 2005 roku, a „dostaje się” Kiesłowskiemu, Miłoszowi i Herlingowi-Grudzińskiemu... To metoda i styl znane z niedawnej przeszłości, gdy Miłoszowi „dostało się” (za wiersz *Który skrzywdziłeś*) od Stanisława Stanucha, za wydarzenia Grudnia 1970 w Gdańsku i za rewolucję „Solidarności” w szkicu diagnozującym stan polskiej prozy współczesnej z perspektywy połowy lat osiemdziesiątych...³⁰⁹

Jest tu oczywiście pytanie, czy poeta winien używać „prostej mowy” do wyrażania prostych (*resp.* oczywistych) prawd i czy owa „prosta mowa” o „oczywistych prawdach” prowadzi do oczywistości i banału. Gdy Miłosz w 1945 roku kończył tom swoich okupacyjnych wierszy (*Ocalenie*) *Przedmową*, to nie da się tego gestu chyba inaczej interpretować, niż jako zapowiedzi, wstępu, przedmowy, do nienapisanych jeszcze wierszy, a więc z perspektywy końca tej twórczości, do wszystkich od *Światła dziennego* tomów, w tej liczbie także do *Orfeusza i Eurydyki*:

Wysłuchaj mnie.

Zrozum tę mowę prostą, bo wstydzę się innej.

Przysięgam, nie ma we mnie czarodziejstwa słów.

*Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo.*³¹⁰

Jeden z duchowych Mistrzów Miłosza – Stanisław Vincenz, filozof przecież ze świetną erudycją i znakomitym wykształceniem, do którego autor *Orfeusza i Eurydyki* jeździł „po nauki” w pierwszym „paryskim” okresie swojej emigracji, nauczał, iż wiedzę i mądrość o świecie czerpać można tyleż z uczonych dysertacji, co z rozmów z prostymi, zwykle niepiśmieniymi, mieszkańcami Karpat, że poprzez te rozmowy dociera się do jakiegoś *arche* mądrości, którego kwintesencją są Homer, Dante, mit... W eseju poświęconym autorowi *Na wysokiej połoninie* Miłosz charakteryzował go

³⁰⁸ M. P. Markowski: *Bezplodne przepędzanie czasu. Spory – polemiki: literatura czy literatura?* „Tygodnik Powszechny” nr 47/2005, wyróż. – J. O.

³⁰⁹ Chodzi o: S. Stanuch: *Stracone szanse prozy polskiej w czterdziestolecu*. W: *Literatura Polski Ludowej. Oceny i Prognozy*. Oprac. J. Adamski, Warszawa 1986, s. 368; zob. też: J. Olejniczak: *Miłosz, PRL i historia – „Który skrzywdziłeś?”* W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Red. A. Nawarecki i D. Pawelec, Katowice 2000, s. 54–66.

³¹⁰ C. Miłosz: *Poezje. Dzieła zbiorowe tom I.*, s. 124.

między innymi tak: „Dr Vincenz. Uzyskał doktorat filozofii w Wiedniu przed pierwszą wojną światową o Heglu. W epoce specjalistów, kiedy filozof oznacza profesora uniwersytetu, nie jest filozofem. Reprezentuje rzadki gatunek, gatunek któremu wiedza humanistyczna zawdzięcza swoje najwyższe osiągnięcia: prywatnego myśliciela, przerzucającego pomosty pomiędzy różnymi dyscyplinami, posługującego się czytaniem po grecku Homerem w swoich rozważaniach nad herosami Karpat, niechętnego dyskusjom o historiozofii w oderwaniu od filozofii pasterzy”.³¹¹ W odniesieniu do starości, cierpienia, umierania, bólu jest tak, że są doświadczeniami oczywistymi, banalnymi, powszechnymi, jak w szóstym z *Dziesięciu westchnień na temat starości* pisał Tadeusz Sławek: „A przecież będę stary. Czeka mnie to, na co na nic zda się cała filozofia. Mięśnie zwiotczeją, włosy posiwieją, dostanę emeryturę. I co wtedy, i co wtedy?”³¹²

Orfeusz z poematu Miłosza zstępuje do Hadesu pod wpływem dwóch impulsów – śmierć ukochanej jest utratą miłości, a dla poety to jednoznacznie z utratą człowieczeństwa:

Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem”.
Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
To niemal warunek. Doskonałość sztuki
Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.

Tylko jej miłość ogrzewała go, uczłowieczała.
Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie.
Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umierała.³¹³

Bliskie to przekazowi mitycznemu, choć zstępowanie do Hadesu dokonuje się w industrialnej przestrzeni – przy wejściu do podziemi Orfeusz idzie „labiryntem korytarzy, wind”, a po drodze mija „elektroniczne psy”, dociera zaś do królestwa „Nigdzie”, które niewiele zdaje się mieć wspólnego z mitycznym przekazem, bliższe jest obrazowi Piekła w *Boskiej*

³¹¹ C. z. Miłosz: *La Combe*. W: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1983, s. 229–230.

³¹² T. Sławek: *Dziesięć westchnień na temat starości*. W: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej* UŚ. Red. A. Nawarecki i A. Dzidek, Katowice 1995, s. 144, wyróżn. – J. O.

³¹³ C. z. Miłosz: *Orfeusz i Eurydyka*. Kraków 2002, s. 5–6.

Komedii Dantego:

Otaczały go twarze tłoczących się cieni.
Niektóre rozpoznawał. Czuł rytm swojej krwi.
Czuł mocno swoje życie razem z jego winą
i bał się spotkać tych, którym wyrządził zło.
Ale oni stracili zdolność pamiętania.
Patrzyli jakby obok, na tamto obojętni.³¹⁴

Królestwo „Nigdzie” jest też echem historiozoficznej refleksji Gombrowicza z jego egzegezy *Boskiej Komedii*; autor *Ferdydurke* pisał: „Czym ma być dla mnie przeszłość rodzaju ludzkiego? Spoczywam na olbrzymiej górze trupów – to ci, co już przeminęli. Na czym tedy spoczywam? Co to jest, ta miazga pode mną, to mrowie istnień wykończonych poza mną?”³¹⁵; Orfeusz z poematu Miłosza zaś:

[...] znalazł się w Nigdzie.
Pod tysiącami zastygłych stuleci,
Na prochowisku zetlałych pokoleń,
to królestwo zdawało się nie mieć dna ni kresu.³¹⁶

Gombrowicz chce bronić się przed anonimowością i powszechnością śmierci wielkością własnego „ja”, konsekwentnie kreowanego przeciw w całej jego twórczości: „Ale ja? Ja w tych warunkach? Ja z moimi koniecznościami, z koniecznościami mego ja? Im mniej mogę rozróżnić w tych tłumach cmentarnych, tym bardziej czepiam się Wielkich. Tych znam osobiście. Historia to oni”.³¹⁷ Miłosz-Orfeusz:

[...] Był wtedy bezwolny.
Poddawał się dyktowanej pieśni, zasluchany.
Jak jego lira, był tylko instrumentem.³¹⁸

Dla niego „lira dziewięciostrunna” – atrybut poezji i muzyki – miała stać się ochroną, przecież za jej sprawą, jeszcze przed wstąpieniem do la-

³¹⁴ Tamże, s. 7.

³¹⁵ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 234.

³¹⁶ C. z. Miłosz: *Orfeusz i Eurydyka...*, s. 6.

³¹⁷ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 235.

³¹⁸ C. z. Miłosz: *Orfeusz i Eurydyka...*, s. 7.

biryntu Tartaru – jak podają mityczne przekazy: „nie tylko czarował dzikie zwierzęta, ale nawet drzewa i skały zmuszał do poruszania się zgodnie z dźwiękiem jego muzyki”.³¹⁹ Tu lira okazała się bezużyteczna, dźwięki „muzyki ziemi” stłumiła cisza.

Poeta odzyskuje głos dopiero przed obliczem Persefony, którą pieśnią prosi o możliwość wyprowadzenia z podziemi Eurydyki. O czym śpiewał?:

Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.
 O dymiącej wodzie różanego brzasku.
 O kolorach, cynobru, karminu,
 sieni palonej, błękitu,
 O rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał.
 O ucztowaniu na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu.
 O smaku wina, soli, oliwy, gorczycy, migdałów.
 O locie jaskółki, locie sokoła, dostojnym locie stada
 pelikanów nad zatoką.
 O zapachu naręczy bzu w letnim deszczu.
 O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci
 I żadnym swoim rymem nie sławił nicości.³²⁰

Dalej fabuła poematu powtarza wzór mitu – Persefona, choć nie przekonana, czy Orfeusz darzył Eurydykę miłością („Nie wiem, rzekła bogini, czy ją kochałeś, / Ale przybyłeś aż tu, żeby ją ocalić.”³²¹), jednak zgadza się, by wyprowadził ją z Hadesu. Stawia wszakże – jak w micie – warunek. Orfeusz rusza w drogę powrotną, za nim idzie Eurydyka. Finał poematu także jest powtórzeniem mitu:

Dniało. Ukazały się załomy skał
 Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.
 I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,
 Za nim na ścieżce nie było nikogo.³²²

Właśnie zdanie: „I stało się jak przeczuł” jest w moim przekonaniu kluczowe dla interpretacji poematu, a dokładniej dla rozumienia dokonanej w nim wykładni mitu. I jeszcze drobiazg, ale ważny. Orfeusz zstępował do

³¹⁹ R. Graves: *Mity greckie*. Przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1982, s. 169.

³²⁰ Cz. Miłosz: *Orfeusz i Eurydyka...*, s. 8.

³²¹ Tamże, s. 9.

³²² Tamże, s. 11, wyróż. – J. O.

Hadesu w przestrzeni industrialnej, powraca do świata, w którym były „załomy skał”, „pachniały ziola” i „trwał brzęk pszczół”. Świat, w którym zasypia (sen to w wierszu figura śmierci – wcześniej w Hadesie, gdy Hermes przyprowadził Eurydykę, Orfeusz chciał „zbudzić ją z tego snu”) „z policzkiem na rozgrzanej ziemi” bliższy jest przestrzeni rustykalnej idylli, niż mrocznego miasta.

„I stało się jak przeczuł...” – świat „przed” i „po” wypełnieniu się historii mitycznej jest inny, podobnie określić można relację między tekstem poematu a mitycznym przekazem. Poemat powtarza mit, a obecność autorskiego podmiotu ujawnia się w elemencie różnicującym, którego sygnałem jest, przypomniana na początku niniejszego szkicu, rama tekstowa (dedykacja). R ó ż n i c ę odsłania następujący fragment:

Kiedy zaczynał iść, odzywał się ich dwutakt,
Raz, zdawało mu się, bliżej, to znów dalej.
Pod jego wiarą urosło zwątpienie
I oplatało go jak chłodny powój.
Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,
Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
Jego lira milczała i śnił bez obrony.
Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć.
I długo miała trwać niepewna jawa
Własnych kroków liczonych w odrętwieniu.³²³

O zwątpieniu Orfeusza „nie pamiętają” przekazy mityczne, a przecież na opozycji: wiara – zwątpienie oparty jest warunek wyprowadzenia Eurydyki z Hadesu. Mityczne przekazy także jednoznacznie mówią, iż w trakcie wędrówki przez podziemia Orfeusz gra na lirze, a Eurydyka kieruje się za jej dźwiękiem³²⁴. No i bardzo subtelne aluzje do tekstów w tradycji judeochrześcijańskiej kanonicznych – *Boskiej Komedii* („ludzkie nadzieje”) i katolickiego wyznania wiary („z martwych powstanie”). W przekładzie Edwarda Porębowicza napis na bramie wiodącej do piekieł, bezlitośnie parafrazowany przez Gombrowicza, brzmiał w następujący sposób:

Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekiście męki,

³²³ Tamże, s. 10, wyróż. – J. O.

³²⁴ Zob. tamże, s. 109–112.

Przeze mnie droga w naród zatracenia.
 Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej ręki.
 Wzniosła mię z gruntu Potęga wszechwłodna,
 Mądrość najwyższa, Miłość pierworodna;
 Starsze ode mnie twory nie istnieją,
 Chyba wieczyste – a jam niepożyta!
 Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...³²⁵

Pytanie, zasadne jak mi się zdaje, jakie rodzi się w efekcie zestawienia fragmentu *Orfeusza i Eurydyki* Miłosza oraz *Boskiej Komedii* musi dotyczyć kwestii podstawowej: w przestrzeń, którego mitu – orfickiego, czy dantejskiego – prowadzi tekst Miłosza? W sposób jawny poeta z poematu Miłosza to Orfeusz – nie ma żadnych wątpliwości. Ale w strukturze głębokiej bliżej tu do dantejskiego piekła... Czy jest przypadkiem, że dwóch największych polskich pisarzy XX wieku – Gombrowicz i Miłosz – w momencie, gdy stanęli na progu śmierci, sięgnęli do tej samej tradycji, więcej – do tego samego napisu na piekielnej bramie? Czemu więc taki gest jednego z nich określać inwektywą „kicz metafizyczny”, a drugiego osadzać na panteonie najwybitniejszych spośród artystów nowoczesnych i ponowoczesnych, strukturalistycznych i poststrukturalistycznych, jak dzieje się to w pracach Markowskiego? Jeśli „to” (twórczość Miłosza) zbyt oczywiste, proste – może warto w tekst wnikać głębiej? Ale dość już tonu polemicznego, choć „użycie” Miłosza i przeciwstawienie go Gombrowiczowi, jakiego dokonał Markowski w początkowych fragmentach *Czarnego nurtu* wydaje mi się niepotrzebne, a nawet po prostu chybione. *Orfeusz i Eurydyka* oraz dantejski fragment *Dziennika* są jakimś (nie jedynym) argumentem na rzecz tezy, że mimo zasadniczych różnic między oboma pisarzami, ujawnionych chociażby w polemikach wokół eseju *Przeciw poetom* Gombrowicza i wokół *Zniewolonego umysłu* Miłosza, ci dwaj pisarze byli partnerami, a bliskość kresu, śmierci, spowodowała spotkanie. Spojrzeć na ich powroty do Europy i spytać, ku czemu wracali?... Ku śmierci?... Nie, „późny Miłosz” nie jest banalny, oczywisty, kiczowaty. Banalna jest egzystencjalna konstatacja, iż egzystencja każdej jednostki nieodwołalnie zmierza ku śmierci... Nie mylił się Gombrowicz, gdy pisał: „Śmierć jest powszechna, niewyraźna, z a m a z u j ą c a”.³²⁶

³²⁵ Dante Alighieri: *Boska Komedia (wybór)*. Przel. E. Porębowicz, oprac. K. Morawski, Wrocław 1986, s. 16, wyróż. – J. O.

³²⁶ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 235, wyróż. – J. O.

Ale dla *Orfeusza i Eurydyki* Miłosza wskazać można jeszcze jeden ważny kontekst – pochodzącą z 1955 roku znakomitą egzegezę mitu orfickiego Maurice Blanchota (w eseju *Spojrzenie Orfeusza*), którą obszernie przypominałem w pierwszym i czwartym rozdziale niniejszej książki. Nie znalazłem – niestety – świadectwa, że Miłosz znał esej Blanchota, który pisał: „Orfeusz, odwracając się do Eurydyki, niweczy dzieło, dzieło natychmiast obraca się w nicość a Eurydyka powraca w mrok; istota nocy, pod jego spojrzeniem, ukazuje swoją nieistotność. Tak oto zdradza on dzieło, Eurydykę i noc. Nie odwracając się jednak do Eurydyki, także by ją zdradził, niewierny nieokiełznanej i nieroztropnej mocy swego ruchu, nie pragnąc Eurydyki w prawdzie dnia i wdzięku codzienności, lecz w ciemności nocy, oddaleniu, kiedy to jej ciało i twarz pozostają niedostępne, pragnąc ją widzieć nie wtedy, gdy jest ona widzialna, lecz wówczas, gdy jest ona niewidzialna, nie w bliskości życia rodzinnego, lecz w obcości wykluczającej wszelką bliskość, nie wówczas, gdy powołuje ją do życia, lecz wówczas, gdy ożywa w niej pełnia śmierci”.³²⁷ Istota mitu tkwi w spojrzeniu Orfeusza – zabronionym, bo niweczącym sens podróży poety do Hadesu i koniecznym jednocześnie, bo nadającym tej podróży sens. Wyprawa mitycznego Orfeusza spowodowana była pragnieniem nieosiągalnego, pragnął, pożył Eurydyki „w ciemności nocy, oddaleniu”. Boski warunek zdecydował, że Orfeusz osiągnął bliskość i niedostępność Eurydyki jednocześnie. Musiał wierzyć w powodzenie swojej misji, ale jednocześnie w jej powodzenie wierzyć nie mógł. Schodząc do Hadesu, samounicestwił się dla świata jako poeta, lira staje się tylko rekwizytem, choć przydatnym, gdyż za jej dźwiękami kieruje się Eurydyka. Ale jednocześnie osiąga to, co jest największą może tęsknotą, a nawet istotą sztuki poetyckiej – ma szansę na dotarcie do tajemnicy... Cóż z tego, skoro tej tajemnicy nie będzie mógł objawić światu?... Orfeusz z poematu Miłosza w finale zasypia w symbolicznym geście pogodzenia z ziemią, ze światem („I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi”³²⁸). Orfeusz Miłosza odwraca się ku Eurydyce po wyjściu z podziemi bez nadziei, że ją zobaczy („I stało się jak przeczuł”³²⁹). Lira Orfeusza Miłoszowego jest już rekwizytem zupełnie nieprzydatnym („Jego lira milczała i śnił bez obrony”³³⁰).

³²⁷ M. Blanchot: *Spojrzenie Orfeusza*. Przeł. M. P. Markowski, „Literatura na świecie” nr 10/1996 (303), s. 36–37.

³²⁸ C. z. Miłosz: *Orfeusz i Eurydyka*..., s. 11.

³²⁹ Tamże, s. 11.

³³⁰ Tamże, s. 10.

Lira Miłosza-Orfeusza jest – powtórzę raz jeszcze – bezużytecznym rekwizytem, po wypełnieniu i niespełnieniu swej misji/dzieła zasypia on pogodzony z ziemią/światem... Wyrafinowany to gest konfesyjny, wyrafinowane pożegnanie ze światem i poezją...³³¹

5.4.

Tom *To Czesława Miłosza* ukazał w 2000 roku, jego autorem był poeta osiemdziesięciodziewięcioletni. W tomie znalazł się wiersz *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*:

Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów, moje oczy słabną, ale dalej są nienasycone

Widzę ich nogi w minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych tkaninach,

Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamyślony, kołyszany marzeniami porno.

Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości.

Nieprawda, robię to tylko, co zawsze robiłem, układając sceny z tej ziemi z rozkazu erotycznej wyobraźni.

Nie pożądam tych właśnie stworzeń, pożądam wszystkiego, a one są jak znak ekstatycznego obcowania.

Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji, i w połowie z apetytu.

³³¹ „Konfesyjność” poematu ma też swój istotny wymiar etyczny, na który w tekście głównym nie zwracałem uwagi, sygnalizuję go tutaj przypominając odpowiedni fragment poematu, dotyczący zstępowania Orfeusza do Hadesu:

Otaczały go twarze tłoczących się cieni.
Niekłóro rozpoznawał. Czuł rytm swojej krwi.
Czuł mocno swoje życie razem z jego winą
I bał się spotkać tych, którym wyrządził zło.
Ale oni stracili zdolność pamiętania.
Patrzyli jakby obok, na tamto obojętni.

[Cz. Miłosz: *Orfeusz i Eurydyka*..., s. 7, wyróż. – J. O.]

Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj,
tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości.

Zmieniony w samo patrzenie, będę dalej pochłaniał proporcje
ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę o świetle,
całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy.³³²

Sądzę, że jest to utwór reprezentatywny dla późnej, powiedzmy powstającej w ostatnim dziesięcioleciu minionego i w pierwszych latach teraźniejszego wieku, poezji Miłosza. Jeśli nie dla całości, to na pewno w tym właśnie utworze można znaleźć wątki, obrazy, motywy, specyficzny ironiczny styl, które stały się wyróżnikiem „starego Miłosza”. Rozliczę się z tego sądu w dalszej części rozdziału.

Utwory, jakimi się tu zajmę nazwę „późnymi elegiami” Miłosza. Od tej gatunkowej specyfikacji powinienem więc swój wywód rozpocząć. Bo – pewnie można mi to zarzucić – nie o elegiach będę w nim pisał. Elegia jako gatunek literacki wywodzi się ze starożytnej Grecji, wyłoniła się z liryki lamentacyjnej i pieśni żałobnej, śpiewana była podczas pogrzebu, a jej forma wierszowa była zapewne (chodzi dystych elegijny) jej jedynym wyróżnikiem³³³. W dwudziestym wieku elegie znaleźć można w twórczości tej miary poetów, co Rainer Maria Rilke, Wystan Hugh Auden, Władysław Broniewski, Jarosław Iwaszkiewicz czy – wskazują na nich autorzy *Słownika gatunków literackich* – Miłosz, Zbigniew Herbert i Mieczysław Jastrun³³⁴. Piszą oni, że: „w rozumieniu nowożytnym elegia [...] – to utwór liryczny o treściach poważnych, refleksyjny, utrzymany w tonie rozpamiętywania, łączący problemy osobiste z metafizycznymi (prawdła losu, przemijanie, śmierć, miłość)”³³⁵. Jeśli więc w hasło pojawia się nazwisko Miłosza jako twórcy dwudziestowiecznych elegii, to z całą pewnością nie dotyczy ta informacja wierszy, o jakich będę tu pisał – te pochodzą z *To* (2000 r.) i *Dругiej przestrzeni* (2002 r.). Jak sądzę autorzy *Słownika...* wpisali Miłosza za sprawą pochodzącego z *Trzech zim* (1936 r.) wiersza *Elegia* oraz napisanego w 1962 roku utworu *Elegia dla N. N. z Gdzie wschodzi słońce i kędy za-*

³³² Cz. Miłosz: *To...*, s. 23–24.

³³³ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1998, s. 117.

³³⁴ Zob. M. Bernacki, M. Pawluś: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała 1999, s. 53; zob. też: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gązda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 199–202.

³³⁵ Tamże, s. 53.

pada (1974). Między tymi „elegiami” a wierszami z przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku otwiera się przepaść różnic między stosunkiem poety do gatunku literackiego przed połową minionego wieku i u jego schyłku, podobna przepaść dzieli *Trzy zimy* od *To i Drugiej przestrzeni*³³⁶. Tamte „elegie” (z 1936 i 1962 roku) „elegiami” według słownikowych definicji – wbrew tytułom – nie są; wiersze, o jakich będę tu mówił, także przytoczony na początku utwór, elegiami są, a dokładniej – z tradycją gatunku wchodzą w zasadniczy spór.

Jeszcze „pojemniejszą” niż autorzy *Słownika...*, definicję dwudziestowiecznej elegii proponuje Roman Doktór. Pisząc o czterech „elegiach” Józefa Czechowicza, wskazuje, że: „przebywał wśród poetów bliskich mu ideowo, np. Juliana Przybosia, Aleksandra Wata, Mariana Piechała, Stefana Napierskiego czy Czesława Miłosza, ale też w gronie poetów o innych poglądach: Jarosława Iwaszkiewicza, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Jana Lechonia i innych”. I dalej formułuje następujący sąd: „Dlaczego elegia była gatunkiem tak popularnym w tym okresie? [dwudziestolecie międzywojenne – J. O.] [...] Elegia nie była oparta na założeniach zbyt rygorystycznych. Nie musiała się obawiać infantylizmu sielanki czy patosu ody, choć i ten gatunek był obecny w poezji tamtego czasu. Do dzisiejszego dnia jest gatunkiem pojemnym w sensie tematycznym i w miarę jednorodnym w nastroju. Poezja z natury przecież lubi klimaty zadumy, nostalgii i przenikające naszą duszę poczucie utraty i odchodzenia świata w niepamięć. Tak funkcjonują w zasadzie elegie dwudziestowieczne. Nie są ważne jakieś względy formalne. O istocie gatunkowej decyduje umowność co do melancholijnego nastroju i poczucia utraty jakiegoś dobra. Czasami dochodzą swoiste upodobania semantyczne do takich słów, jak: żal, smutek, cierpienie, lzy, ból, rozstanie”³³⁷.

Jak widać z tych pobieżnie przypomnianych opisów dwudziestowiecznych „elegii”, w poetyckiej praktyce minionego wieku rygory gatunkowe zostały w zasadniczym stopniu „rozluźnione”, „rozrzedzone”. Nie obowiązują – tu wszyscy przywołani badacze są zgodni – już wyznaczniki formalne („dystych elegijny?”), pozostaje więc wymóg tematyczny i nastro-

³³⁶ Pisałem na temat stosunku Miłosza do gatunków literackich w innym miejscu, zob. J. Olejniczak: *Gatunek jako temat (Przykład Czesława Miłosza)*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki i I. Opacki, Wrocław 2000, s. 67–76.

³³⁷ J. Doktór: *Elegie Czechowicza*. W: *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*. Red. J. Świech, Lublin 2004, s. 97–98.

jowy. Melancholia, metafizyka oraz „poczucie utraty i odchodzenia świata w niepamięć” – to cechy wystarczające, by utwór poetycki „nominować” jako elegię. Sprawa jest jednak skomplikowana, bo świadomość rozpadu gatunkowego paradygmatu elegii ma swoją romantyczną tradycję – pisał o tym już Kazimierz Brodziński³³⁸. Zwracał też na to uwagę w świetnej interpretacji wiersza Juliusza Słowackiego *Na sprowadzenie prochów Napoleona* Ireneusz Opacki³³⁹.

Elegii nie przystoi ironia, nie przystoi „niski” czy potoczny styl ani jego elementy, nie przystoi też elegii – jak sądzę – erotyka. W opozycji Eros – Tanatos elegia sytuować się będzie po stronie śmierci. Miłość może być, co prawda, tematem elegii, ale nie w swoim somatycznym, cielesnym aspekcie. Elegia jest po stronie dojrzałości, doświadczenia, starości, bywa kontemplacją przemijania... Podmiot elegii jest melancholikiem, jak jej styl (ton?) jest melancholijny... Podmiot elegii zapatrzony jest w bezpowrotnie traconą przeszłość... Wszystkie te elementy są w *Uczciwym opisanii*... zakwestionowane, zanegowane nawet! Co więc w wierszu Miłosza z elegii pozostaje? Paradoksalnie element przez nowożytną elegię odrzucony – budowa wersyfikacyjna! Miłosz w *Uczciwym opisanii*... sięga po dystych, „złamany” co prawda w ostatniej strofie (trzy wersy) i dwukrotnie – w drugiej i siódmej – przerzutniami. Wszystkie inne bowiem wyznaczniki elegii są w tym utworze zaprzeczone, nie przypadkiem opozycje są ostre, biegunkowe: Tanatos – Eros; starość – pochwała młodości; melancholia – ironia... A jednak, jednak przecież w wierszu jest element elegijny. Autobiograficzny podmiot³⁴⁰ – „stary poeta” – poddaje swojej refleksji przemijanie:

[...] robię to tylko, co zawsze robiłem, układając sceny
z tej ziemi z rozkazu erotycznej wyobraźni.

Jest w tym gościu tożsamy z Miłoszem – autorem przedmowy do cyklu

³³⁸ Zob. K. Brodziński: *O elegii*. W: Tegoż: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Oprac. A. Łucki, Warszawa 1934, t. 1.

³³⁹ Zob. I. Opacki: *Odwrócona elegia (Na sprowadzenie prochów Napoleona Juliusza Słowackiego)*. W: Tegoż: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.

³⁴⁰ Do określenia podmiotu *Uczciwego opisanii*... jako „autobiograficznego” uprawnia mnie wiele elementów utworu, z których wszystkie można określić jako intertekstualne, nawiązujące do wcześniejszej twórczości Miłosza. Nawet sytuacja liryczna jest tu lirycznym odpowiednikiem sytuacji narracyjnej wielu fragmentów *Roku Mysliwego*.

Dla Heraklita z tomu Kroniki (1988 r.):

Tajemnica odsuwania się każdego „dzisiaj” we „wczoraj”, znikania każdego „jest” zastępowanego przez „było”, brzeg na którym stoimy patrząc jak prąd unosi znane nam widoki, ale również nas samych ludzających się, że stoimy na brzegu. A ponieważ jest to los nas wszystkich, tak że wobec mocy czasu znikają jakiegokolwiek zdolne nas dzielić różnice, odzywać się musi poczucie elementarnej ludzkiej wspólnoty. [...]

W mojej głowie dziesiątkami lat układała się opowieść o moim stuleciu, bez złudzeń jednak co do możliwości zamknięcia jej w jakimś romansie z kolorową okładką. Po prostu wracały biegnące jedna za drugą klatki ogromnej taśmy i wzywały, żeby tę czy inną zatrzymać. Na tym zatrzymywaniu polegała w znacznym stopniu moja poezja. Czy jest ona najlepszym po temu instrumentem, nie jestem pewien, ale nie miałem innego, skoro nie nęcił mnie zawód powieściopisarza.³⁴¹

Ale i topos „starego poety” jest tu „złamany”, bo przecież ledwie sygnalizowany motyw żegnania się ze światem i twórczością „przysłonięty” jest w utworze zachłannością, nienasyceniem, a także erotycznym pożądaniem: coraz mniej słyszające uszy, słabnące oczy są nadal nienasycone, „podglądają” przechodzące obok piękne młode kobiety, podmiot jest „kołysany marzeniami porno”...

W przedostatnim dystychu pojawia się wizja Nieba, w którym:

[...] musi [...] być jak tutaj,

a podmiot zostanie:

Zmieniony w samo patrzenie...;

i będzie –

[...] dalej pochłaniał proporcje
ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę o świetle,
całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy.

Zwracam uwagę, że przywołany tu obraz Nieba, choć w innej funkcji, pojawia się też w wielu innych utworach „późnego Miłosza”, które kiedyś

³⁴¹ C z. M i ł o s z: *Kroniki*. Kraków 1988, s. 30, 31.

określiłem jako „urodzinowe”³⁴². Na przykład w okolicznościowym utworze *Na moje 88 urodziny*:

I ja, zapatrzony w młode piękno,
cielesne i nietrwale,
jego ruch taneczny wśród starych kamieni.

[...]

Dawno zostawiłem za sobą
zwiedzania katedr i wież warownych.
Jestem jak ten, kto widzi, a jednak sam nie przemija,
duch lotny mimo siwizny i chorób starości.³⁴³

Powracam do pytania o gatunek. Nie jest ono pytaniem o pozorny problem, nie jest nieważne. Czy takie wiersze z ostatniego okresu twórczości autora *Ziemi Ulro*, jak: *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis, Na moje 88 urodziny, Poeta siedemdziesięcioletni, Po osiemdziesiątce, W pewnym wieku czy Modlitwa*, można określić jako elegie? A raczej czy takie ich gatunkowe określenie jest drogą prowadzącą do wyjaśnienia ich głębokich sensów oraz fenomenu witalności wierszy „starego poety”? Nie myślę o witalności artykułowanej w nich wprost –

Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy
młodości.

– myślę o fenomenalnej żywotności tej poezji, jej ciągle ewoluującym języku poetyckim, jej nieprzemijającym zaangażowaniu w coraz bardziej obcy świat, jej stałej zdolności do ekstatycznego zachwyty nad tym światem. „Świat coraz bardziej obcy”? – Miłosz w wielu miejscach deklarował swoje przywiązanie do Europy sprzed 1914 roku, we *Wstępie do Dla Heraklita* pisał:

Jak łatwo zauważyć, moja wyobraźnia lubi zwracać się ku „La Belle Époque”,
ku czasom sprzed roku 1914. Może dlatego, że wszyscy ludzie wtedy działający,

³⁴² Zob.: J. Olejniczak: *Poeta dziewięćdziesięcioletni – Czesław Miłosz*. W: *Literatura polska 1990–2000. Tom 1*, Red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2002, s. 61–78.

³⁴³ C. Miłosz: *To...*, s. 25.

i znani mi i nieznani, umarli, opowieść więc o nich ma od razu „barwę wieczności”. A może im bliżej dni naszych, nam współczesnych katastrof, tym trudniej wyswobodzić pamięć z obolałości, których nie chce, od których ucieka? Choć są chyba inne powody mego zainteresowania. Wiek dziewiętnasty, bynajmniej nie idylliczny przygotował rekwizyty do mającego się wkrótce zacząć przedstawienia, niestety symboliczne noże, miecze i sztylety miały się okazać aż nadto prawdziwe, a zamiast czerwonej farby użyto krwi. Więc moment zatrzymania, przed podniesieniem w roku 1914 kurtyny.³⁴⁴

No ale przecież w odniesieniu do twórczości Miłosza pytania genologiczne trzeba stawiać... „Zaprojektował” je sam poeta dwoma elementami swojej poezji – wielką ilością nazw gatunkowych pojawiających się w tytułach jego utworów (obok elegii: pieśń, hymn, kołysanka, piosenka, poema, przypowieść, legenda, traktat, modlitwa, oda, kronika, notatnik, epigraf, album, pamiętnik, dialog, biografia, sprawozdanie, odczyt, medytacja...) oraz stematyzowaniem w niej problematyki genologicznej, ową tęsknotą:

[...] do formy bardziej pojemnej,
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą
i pozwoliłaby się poruszać nie narażając nikogo,
autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.³⁴⁵

– by przypomnieć strofę z *Ars poetica*³⁴⁶ Trzeba rzecz jasna spytać, czemu to genologiczne zagęszczenie w poezji Miłosza służy? Jak definiowałby on pojęcie gatunku, a może – który z elementów literaturoznawczej definicji gatunku był w jego poetyckiej praktyce najistotniejszy? Otóż sądzę, że poza grą z literacką tradycją – romantyzmu i oświecenia (Miłosz z rozmysłem wybiera do swojej rozprawy z romantyzmem klasyczny zestaw gatunków literackich i deklaruje przywiązanie do poezji osiemnastego wieku, choć Mistrzem swojej poezji obwołuje raczej Adama Mickiewicza) – najistot-

³⁴⁴ C. z. Miłosz: *Kroniki...*, s. 32.

³⁴⁵ C. z. Miłosz: *Poezje. Dzieła zbiorowe, t. II...*, s. 150.

³⁴⁶ Zob. J. Olejniczak: *Gatunek jako temat...*; R. Matuszewski: *Czesław Miłosz dążenie do formy pojemnej*, Z. Łapiński: *Oda i inne gatunki oświeceniowe*, S. Balbus: „Pierwszy ruch jest śpiewanie” (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne). W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985; M. Zaleski: *Miłosz: piosenki niewinności i doświadczenia*. „Teksty Drugie” 1991, nr 1/1; R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.

niejszym czynnikiem jest retoryczna wartość gatunku. Wybór gatunku kształtuje recepcję tekstu, modeluje oczekiwania odbiorcy.

Gdy więc ponad osiemdziesięcioletni poeta sięga po motywy żegnania się z twórczością, starości, śmierci, gdy stawia pytania metafizyczne, gdy sięga po technikę autoportretu (*W pewnym wieku, Po osiemdziesiątce*) – oczekiwanym tonem poetyckiego mówienia jest ton elegijny, gatunkiem – elegia... Tymczasem Miłosz konstruując taki typ oczekiwań radykalnie porządek elegii odwraca...

Uczciwe opisanie... i inne wspomniane tu utwory Miłosza są więc „odwróconymi elegiami”, jak *Na sprowadzenie prochów Napoleona* określił Opacki? Gest Miłosza byłby więc z natury swojej romantyczny? Tak, z jednym wszakże, ale ważnym, zastrzeżeniem – inaczej niż w wierszu Słowackiego ów „elegijny teatr” w wierszu Miłosza dotyczy samego poety, jest doświadczeniem autorskiego podmiotu... Któremu – jeśli już sięgnąłem po kontekst poezji romantycznej – bliżej do podmiotu *Liryków lozańskich* Mickiewicza (też podmiotowi stojącemu na granicy życia śmierci, „nad otchłanią”, „wobec nicości”).

Ale *Uczciwe opisanie...* to nie tylko problem gatunku, przyjrzyć się też trzeba dosadnej, autoironicznej leksyce wiersza. Samuel Bogumił Linde w haśle „dziad” przywołuje między wieloma innymi frazę z satyry Horacego: „Co rzec o dziadach, co po bezzębnych dziąsłach językiem bełkocą” oraz cytat z „Teatru Polskiego” (56, vol. 8): „Od małego dziecka, aż do starego dziada, już go wszyscy znają”³⁴⁷. Zaś określając przymiotnik „lubieżny”, cytuje fragment z psalmu 103 w tłumaczeniu Jana Leopoldy: „Niech mu będą lubieżne słowa moje”, nie omieszkając poprzedzić go cytatem z *Dykcjonarza historycznego* Xawerego Ładowskiego: „Kogut ptak najlubieżniejszy, gdyż na dzień z pięćdziesiąt razy może mieszać się z kurami.”³⁴⁸

Powody, dla których w rozważaniach o sytuacji podmiotu/podmiotowości w późnych wierszach Miłosza zajmuję się tymi – przyznając, że arbitralnie wybranymi – cytatai, są poważne. Zestawienie epitetu „lubieżny” z mającym w kontekście całego wiersza charakter inwektywy określeniem „dziad”,

³⁴⁷ M. S. B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. I. Warszawa 1951, s. 591.

³⁴⁸ M. S. B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. II. Warszawa 1951, s. 669–670. Linde powołuje się na kopię tłumaczenia Leopoldy z 1561 roku, wskazując, że w kopii z 1577 roku przymiotnik „lubieżne” został zamieniony na „wdzięczne”. Lindemu chodziło zapewne o psalm 102 według numeracji hebrajskiej i frazę, którą Miłosz przetłumaczył w następujący sposób: „a wołanie moje niech do Ciebie przyjdzie” lub „nakłoń ku mnie Twego ucha.” [*Księga Psalmów*. Tłum. z hebrajskiego C. z. Miłosz, Paris 1982, s. 231].

co prawda nie w tak radykalny sposób jak w wierszu *Na cześć księdza Baki*, ale jednak stanowi w twórczości poetyckiej autora *Trzech zim*, wyrazisty znak, sygnał zmiany poetyckiego stylu, być może znak wyłaniania się z tekstu Miłosza dyskursu śmierci. „Lubieżny”, więc „zmysłowy, namiętny, rozpustny”³⁴⁹ w zestawieniu z „dziadem” wzmacnia, jak sądzę, cechę „rozpustności” poprzez przypisaną „dziadowi” – cechę starości. A wspomnieć też trzeba, że rzeczownik „dziad” określony jest w wierszu także epitetem „stary”. Starość jest według słownika Lindego (i wielu innych słowników języka polskiego) cechą odróżniającą „dziada” od „nie-dziada”, „stary dziad” ma więc charakter tautologii. Wyjątkiem jest praktyka współczesnej polszczyzny, gdzie „dziad” nie musi być „stary”, a kolokwialny zwrot „dziadu” ma charakter inwektyty. Zwrotka, w której się pojawia jest jedyną w tym dziewięciowrotkowym tekście wypowiedzianą nie przez podmiot liryczny, lecz do niego skierowaną. Kto obdarza „ja” w wierszu mówiące tą „inwektywą”? – nie bardzo z kontekstu całości wynika. To sytuacja nieco podobna do tej, jaką omawiałem przy okazji interpretacji ósmej części *Snów sponad Morza Śródziemnego* w trzecim rozdziale niniejszej książki. „Nieco podobna” – ostrożność sformułowania wynika z zasadniczej różnicy między radykalnością procesu „rozpraszania się” podmiotów Wata i Miłosza. Pewne jest natomiast, że wiersz jest wypowiedzią mocno upodmiotowioną oraz że jego podmiot liryczny/podmiot autorski to figura autobiograficzna, jeśli oczywiście kategorii autobiografii można w stosunku do tekstu poetyckiego użyć, w co zdają się powątpiewać niektórzy jej badacze³⁵⁰. Spośród powodów, dla których rozpocząłem ten wątek interpretacji od przywołania paru cytatów ze słownika Lindego, najistotniejszy jest ten że w znakomity sposób wyznaczają one horyzont interpretacji przywołanego wiersza Miłosza i – szerzej – podmiotu/podmiotowości w jego późnej twórczości.

W utworze znajduje się „nadfrequencja” częstek leksykalnych wzmacniających podmiotowość tekstu (chodzi przede wszystkim o różne formy zaimka „mój”). Wzmacniających wbrew naturze – wiersz zbudowany jest przecież na zasadzie paradoksu: „Moje zmysły słabną; moje zmysły są nienasycone; moje zmysły pożądają...” Jeśli czytam w interesującym szkicu poświęconym problemowi podmiotowości w późnej poezji Miłosza, że

³⁴⁹ *Słownik języka polskiego*. T. 2 L–P. Red. M. S z y m c z a k, Warszawa 1984, s. 55.

³⁵⁰ Zob. np. Ph. L e j e u n e: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Przeł. R. L u b a s - B a r t o s z y Ń s k a, Kraków 2001; M. C z e r m i ń s k a: *Autobiograficzny trójkąt (świadeństwo, wyznanie i wyzwanie)*. Kraków 2000.

jest tej późnej poezji tendencją stopniowe ograniczanie podmiotowości, to chętnie przytaczam *Uczciwe opisanie...* i zadaję pytanie: „czym jest podmiotowość (w poezji)?” Skoro właśnie w późnej twórczości (w moim przekonaniu od tomu *Kroniki*) Miłosz znalazł w swojej poezji zupełnie nowy, oryginalny, łatwo rozpoznawalny sposób wyrażania „ja”, doświadczeń cielesności „ja”, w końcu własny – też łatwo rozpoznawalny – rytm wiersza. A więc podmiotowość, rozumiana jako wyrażanie Heideggerowskiego bycia w języku poetyckim i mimo spełnianej przez niego roli poety... Ze towarzyszy temu narastająca niewiara w możliwość ogarnięcia przez język przedmiotu, swoiste „nie-przedstawianie” tej poezji – to już inna kwestia z podmiotowością nie mająca wiele wspólnego, z podmiotem w rozumieniu Kartezjańskim – tak. Adrian Gleń – z tezami jego szkicu polemizuję – pisał: „Oto owa »nie-podmiotowość« Miłosza. Odrzucenie piętna podmiotowego widzenia związane jest tu z zachowaniem tęsknoty do epistemicznej potencji bytu samego w sobie. Rzecz jest tym, czym jest bez udziału aktywności podmiotu”³⁵¹. Z podobnym niepokojem przeczytałem w książce poświęconej twórczości Gombrowicza mimochodem rzuconą, ale na pierwszej stronie, cytowaną już w tym rozdziale uwagę Markowskiego Tę uwagę pewnie bym zignorował, potraktował jako retoryczny chwyt wzmacniający polemiczną temperaturę Gombrowiczowskiego przedsięwzięcia Markowskiego, gdyby nie to, iż właśnie podmiotowości (autora *Ferdydurke*) poświęca on w *Czarnym nurcie* wiele miejsca. Jeśli tak, to znaczy, że w poezji Miłosza ten aspekt jest oczywisty, a namysł nad nim „urąga ciekawości”?...

Jakoś nie umiem się z tezą o zanikaniu podmiotowości czy wręcz „nie-podmiotowości” w późnej twórczości Miłosza oraz ze zdaniem o tym, że to problem nieinteresujący zgodzić. Taki jest – negatywny – punkt wyjścia niniejszego wątku rozważań. Pozytywny już nakreśliłem – chcę tu spytać o owego „starego lubieżnego dziada”, figurę nie tak przecież w odniesieniu do Miłoszowego „ja” oczywistą.

Kategorię „podmiotowości” wprowadził, jak się zdaje, do polskiej świa-

³⁵¹ A. Gleń: *Nie-przedstawianie. O ograniczaniu podmiotowości*. W: *Dwudziestowieczność*. Red. M. Dąbrowski i T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 451. Gleń źródło ograniczania podmiotowości (utożsamianego w jego szkicu z milknięciem poety) w późnej poezji Miłosza doszukuje się w niewyraźności oraz: „z przeczcucia, że podmiotowa, ludzka perspektywa wypacza ideę rzeczy” [s. 450]. Mnie się zdaje, że w twórczości autora *Ziemi Ulro* problem relacji między istotą rzeczy a jej ideą jest stałym motywem, że przypominę *Sroczność*. Nie trzeba więc sięgać do pochodzącego z *Na brzegu rzeki* wiersza *Kto?*, opatrzonego *nb.* następującym komentarzem: nie jest to [...] trop częsty w tej twórczości, ale przez to bardziej zauważalny” [s. 450].

domości literaturoznawczej Ryszard Nycz, choć jej korzenie są Heideggerowskie. Uzasadniał ten gest w następujący sposób: „Niezbędnego wyjaśnienia wymaga [...] określenie »konceptje podmiotowości« a nie »podmiotu«. Sygnalizować ma ono [...] specyfikę literatury ostatniego stulecia, od schyłku dziewiętnastego wieku poddanej [...] równoczesnemu oddziaływaniu dwóch procesów: o d r o d z e n i a i n d y w i d u a l i z m u (jak wówczas mówiono) oraz k r y z y s u p o d m i o t u. Przez ten ostatni należy rozumieć oczywiście kryzys pewnego, tradycyjnego pojmowania podmiotu, jako »podmiotu pewnego siebie«, wedle określenia Jeana Beaufreta, którego wcieleniem była koncepcja romantycznej jaźni. W tej perspektywie ujrane bulwersujące orzeczenia »likwidacji indywiduum« Adorna, »końca człowieka« Derridy, »śmierci autora« Barthesa czy »zmierzchu człowieka« Foucaulta uznać można za retoryczne formuły, uzmysławiające w krańcowej postaci możliwe skutki zaszłych przemian. Wiodły one od substancjonalnej do funkcjonalnej koncepcji podmiotu, a w tym także od pojmowania autora jako sprawcy, źródła oraz autorytatywnego gwaranta znaczenia tekstu, do uznania go za istotę odgrywającą pewną rolę czy za konstrukt; były one zresztą dostrzegane i charakteryzowane już niejednokrotnie – choć przy użyciu z pewnością mniej apokaliptycznego języka”³⁵² „Podmiotowość” oznaczałaby więc w takim ujęciu próbę wyjścia z literaturoznawczego impasu, polegającego na braku narzędzi analizy „ja” wypowiadającego i „ja” głębokiego. Braku – dodać trzeba – przeciwstawiającego się wielości i precyzji narzędzi analizy „ja” wypowiedzianego i „ja” powierzchownego³⁵³. Strukturalizm zredukował myślenie o podmiocie autorskim do analizy funkcjonalnej, w której jest on bytem tekstowym uzyskującym status bycia w akcie wypowiadania się czy w akcie komunikacyjnym, za-

³⁵² R. N y c z: *Tropy „ja”. Konceptje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 86–88; zob. też: J. B e a u f r e t: *Heidegger a Nietzsche: pojęcie wartości*. Przeł. S. Cichowicz i P. Kamiński. „Teksty” 1980, nr 3, C. L a n g: *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*. „Diacritics” Winter 1982, T. W. A d o r n o: *Liryka a społeczeństwo*. Przeł. D. N i k l a s. W: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. T. II. *Zagadnienia. Interpretacje*. Wyb. A. M e n c w e l, Warszawa 1980, J. D e r r i d a: *Kres człowieka*. Przeł. P. P i e n i a ż e k. W: T e g o ż: *Marginesy filozofii*. Warszawa 2002, J. D e r r i d a: *Cogito i historia szaleństwa*. Przeł. K. K ł o s i Ń s k i. W: T e g o ż: *Pismo i różnica*. Warszawa 2004, R. B a r t h e s: *Śmierć autora*. Przeł. M. P. M a r k o w s k i. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, M. F o u c a u l t: *Kim jest autor?* Przeł. M. P. M a r k o w s k i. W: T e g o ż: *Szaleństwo i literatura. Powiedzione, napisane*. Warszawa 1999.

³⁵³ Zob. R. N y c z: *Tropy „ja”...*, s. 115–116.

kwestionował więc zasadność stawiania pytań o autora. Odpowiedzi na nie bowiem nie potrafią uniknąć wikłania autorskiego „ja” w uwarunkowania społeczne, historyczne czy psychologiczne. „Można sobie wyobrazić kulturę – pisał Foucault – w której dyskursy krążyłyby bez najmniejszej troski o autora. Każdy dyskurs, niezależnie od formy, wartości i sposobu traktowania, rozwijałby się w bezimiennym mamrotaniu. Nie zadawano by już wytartych pytań typu: »Kto rzeczywiście mówi? On, czy ktoś inny? Kto to poświadczy? Co wysnuł z otchłani swojej wypowiedzi?«, lecz zastąpiono by je innymi pytaniami: »Jakie są modalności istnienia tej wypowiedzi? Skąd się wzięła, jak krąży i jak można ją sobie przyswoić? Jakie miejsce będzie mógł zająć możliwy podmiot? Kto może wypełnić te różne funkcje podmiotu?«. A zza tych wszystkich pytań dobiega obojętny pomruk: »Czy to ważne, kto mówi?«.”³⁵⁴ „Podmiotowość” nie jest zatem kategorią tekstową, narzędziem poetyki niewiele do niej, one są w stanie dotrzeć do różnorodnie pojmowanego podmiotu... Ale też i jedyną drogą docierania do „podmiotowości” wyrażonej w i przez tekst literacki jest jego analiza. Analiza jakich elementów tekstu prowadzi do owego „nieuchwytnego »ja« wypowiadającego” i „ukrytego »ja« głębokiego”, gdyż „podmiotowość” ujawnia się w „interferencji dwóch („ja” wypowiedzianego i „ja” wypowiadającego oraz „ja” powierzchniowego i „ja” głębokiego) równie »obecnych« podmiotów wypowiedzi”?³⁵⁵ Foucault pisał – ironicznie, jak sądzę – o wizji kultury rozwijającej się w bezimiennym mamrotaniu. Kategoria „podmiotowości” jest próbą przeciwstawienia się takiej kulturze. Nie wiem, kto w wierszu mówi; nie wiem, kto spełnia funkcję mówienia; wiem, że gdy stawiam hipotezę jakiegoś „ja”, to nie wolno mi go utożsamiać z „ja” poety. Ale jednocześnie czytany tekst poety prowadzi mnie do jakiegoś spójnego „ja” – innego, gdy obcuję z wierszem Miłosza; innego, gdy sięgam po tekst Wata; jeszcze innego, gdy czytam wiersze Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego... Być może „podmiotowość” najprecyzyjniej określił Gombrowicz: „A jednak zdaję sobie sprawę, że trzeba być sobą na wszystkich piętrach p i s a n i a , to znaczy, że powinienem móc wyrazić się nie tylko w poemacie lub dramacie, ale i w zwykłej prozie – w artykule, czy w dzienniku – i lot sztuki musi znaleźć odpowiednik w sferze życia zwyczajnego, jak cień codzienny z dziedziny cofniętej w najdalszą głęb, nieomal w podziemie,

³⁵⁴ M. Foucault: *Kim jest autor?*..., s. 219.

³⁵⁵ Por. R. Nyc z: *Tropy „ja”*..., s. 115.

jest dla mnie sprawą niezmierniej wagi.”³⁵⁶ Lub Bolesław Leśmian, którego poezji celem był „wyraz własny”; Antoni Potocki, piszący, że „twórczość organizuje duszę – to raz trzeba sobie wbić w głowę”; czy – raz jeszcze – Gombrowicz, notujący, iż „sztuka to człowiek, który się organizuje”³⁵⁷.

Powróćmy do Miłosza. Zadanie określenia podmiotowości jego poezji jest karkołomne i – nie mam co do tego żadnych wątpliwości – nawet w wielkiej rozprawie, niewykonalne. Bo to z jednej strony poezja zmieniająca się, ewoluująca i Miłosz z, powiedzmy, 1945 roku, to nie jest ten sam poeta, co Miłosz z ostatniej dekady dwudziestego wieku. Miłosz kreujący fantazmatyczną autobiografię w *Walcu* [1942 r.] i wierszu *Trwoga-sen* (1918) [1988 r.], autobiografię poety porażonego historią swojego narodu, jego tradycją i zawilocią własnego losu, dramatycznie pytającego z perspektywy emigracyjnej, pojmowanej jako kres życia i twórczości lub poety poczętego w łonie matki, uspokajanej rytmem walca i idyllicznym obrazem, że tragiczna wizja przyszłości – nigdy się nie spełni... Przywołuję ponownie te dwa wiersze nie tylko ze względu na ich formalne podobieństwo (w obu pojawia się fantazmat, wizja, proroctwo, wieszczba... przyszłego, prawdopodobnego losu poety). *Walc* i *Trwoga-sen* (1918) niczym kłamra spinają okres twórczości Miłosza, który świetnie charakteryzują następujące zdania: „Wiek dwudziesty jest dla Miłosza przede wszystkim biografią, w której to, czego doświadcza i co interpretuje potem jako nie-tożsamość, jako wymykanie się: sensu, substancji, esencji, czyli rzeczywistości, było najpierw dane (zadane, nadane) jako życiorys. [...] Życiorys, który przybrał formę wygnania. Albo wygnanie, które odsłania się jako los. Los, określony inaczej jako przeznaczenie lub powołanie, jest kluczową kategorią Miłosza. Wygnanie jako los przestaje być zatem sytuacją daną od zewnątrz, jako przedmiot poznania”.³⁵⁸ W tym samym szkicu Kłosiński za kluczowe doświadczenie biografii Miłosza uznaje wyjazd z Polski w 1951 roku (symbolicznego znaczenia nabiera fakt, że to data dzieląca dwudziesty wiek na dwie połówki!) – doświadczenie wygnania. Spowodowało ono, że zasadniczym przeżyciem podmiotu autora *Ziemi Ulro* stało się doznanie tożsamości/nie-tożsamości. Mnie się zdaje, że jest to opis trafny, jeśli poezję Miłosza zamknąć wydany w 1988 roku tomem *Kroniki. Dalsze okolice* [1991 r.], *Na brzegu rzeki*

³⁵⁶ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956. Dzieła*. T. VII. Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 56, wyróż. – J. O.

³⁵⁷ Wszystkie cytaty i przykłady za: R. Nycz: *Tropy „ja”...*, s. 114, 116.

³⁵⁸ K. Kłosiński: „Wymyka mi się...”, s. 127.

[1994 r.], *To* [2000 r.], *Druga przestrzeń* [2002 r.], *Orfeusz i Eurydyka* [2003 r.] to tomy, w których tożsamość „ja” poety zdaje się być odzyskana, a zasadniczym (i dramatycznym!) problemem „ja” staje się artykulacja, ekspresja... „ja”. Z wszelkimi – somatycznymi, seksualnymi, zmysłowymi, ale i duchowymi – tego podmiotu atrybutami. Ale też i z wszelkimi podmiotu-poety atrybutami: retoryką, abstrakcją myśli, koturnem, społeczną rolą. Do rangi symbolicznego wynieść trzeba ostatnie strofy ostatniego poematu Miłosza:

Dniało. Ukazały się załomy skał
Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.
I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,
Za nim na ścieżce nie było nikogo.

Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczoł.
I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi.³⁵⁹

Podmiot Miłosza w wielu pisanych po 1989 roku wierszach rozpada się, ale jednocześnie migotliwa relacja między „ja” i „nie-ja”, oddalając od „ziemskich” (i abstrakcyjnych) przygód myśli, zbliża go do wcześniej niewyrażanych w tej poezji doświadczeń ciała, zmysłów, seksu. Poetę, teologa, filozofa, moralistę, mędrca, historiozofa wypiera starzec – „stary lubieżny dziad”. Zachowujący wszakże trudną umiejętność przyjęcia w stosunku do siebie ironicznego dystansu. W tej przemianie, w tym wyłonieniu się starczej cielesności i w tej zdolności do zachowania – wbrew gasnącym zmysłom – poznawczej i somatycznej, erotycznej nawet, pożądlivości, w zachowaniu zdolności ekstatycznego zachwyty nad światem, widziałbym jeden z najistotniejszych aspektów podmiotowości artykułowanej w późnych wierszach Miłosza. Oto parę przykładów. W *Wieczorze* z tomu *Dalsze okolice*:

Kto widzi? Ten, kto zwątpił o swoim istnieniu.
Stawia kroki na plaży, chce pamiętać.
I gdzież tam. Bezpowrotny jak obłoki.
Płuca, wątroba, seks, nie ja, nie moje.

³⁵⁹ Cz. Miłosz: *Orfeusz i Eurydyka*..., s. 11.

Maski, peruki, koturny, przybywajcie!
Odmieńcie mnie, zabierzcie na jaskrawą scenę,
Żebym na chwilę mógł wierzyć, że jestem!
O hymnie, poemacie, melopeo,
Śpiewaj moimi ustami, umilkniesz i zginę!³⁶⁰

w *Dalszych okolicach*:

3. Śmiesz mnie to całe moje umieranie.
Słabość nóg, bicie serca, trudno wejść pod górę.
Ja obok mego niesfornego ciała
Jak w górskim gnieździe w jasności umysłu.
A jednak moją astmą poniżony,
Utratą włosów i zębów pobity.³⁶¹

w wierszach z *Na brzegu rzeki*:

Że wydawaliśmy się sobie piękni i szlachetni,
A później na tym miejscu szkaradna ropucha
Półotwiera grube powieki
i Już wiadomo: „To ja”.

[*W pewnym wieku*]

Byłem instrumentem, słuchałem, wylawiając głosy
z bełkotliwego chóru, tłumacząc na zdania jasne,
z przecinkami i kropką.

[*Do Allena Ginsberga*]

Niedługo skończy się cała parada,
Co za różnica, wypada nie wypada.

Jak będą mnie u- i roz-bierali
Jakich dowiedzą się bio-detali.

Nieżywemu niedźwiedziowi co do tego,
Jak fotografować będą wypchanego.

[*Po osiemdziesiątce*]

Kondycja ludzka to nie tylko ból.
Ale ból ma wielką moc nad nami.

³⁶⁰ Cz. Miłosz: *Dalsze okolice*. Kraków 1991, s. 7.

³⁶¹ Tamże, s. 26.

Mądrości przy nim upadają,
Gwiazdziste nieba gasną.

[*Ciało*]³⁶²

w końcu w utworach z *To*:

Pisanie było dla mnie ochronną strategią
Zacierania śladów. Bo nie może podobać się ludziom
Ten, kto sięga po zabronione.

Przywołuję na pomoc rzeki, w których pływałem, jeziora
Z kładką między sitowiem, doliną,
W której echu pieśni wtórzy wieczorne światło,
I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,
A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać.
[*To*]

Miasto gęste od krytych pasaży, wąskich
placyków, arkad,
schodzące tarasami ku morskiej zatoce.

I ja, zapatrzony w młode piękno,
cielesne i nietrwale,
jego ruch taneczny wśród starych kamieni.
[*Na moje 88 urodziny*]

Zawsze myślałem o tym, co kobiety noszą zakryte:
Ciemne wejście do ogrodu wiedzy
W pianie halek, falbanek i spódnic.

A później umierały one, ich atlasy i lustra.
Dogaressy, księżniczki, panny służebne.
Ścisłało mnie w gardle, że takie piękne zmieniają się w truchło.

Naprawdę nie szukałem kochania się z nimi.
Pożądały ich moje oczy, chciwe, bardzo chciwe,
Zaproszone na komiczne widowisko,
W którym filozofia i gramatyka,
Poetyka i matematyka,
Logika i retoryka,
Teologia i hermeneutyka,
Oraz wszelkie nauki mędrców i proroków

³⁶² Cz. Miłosz: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 11, 31, 34, 73.

Zgromadziły się, żeby układać pieśń nad pieśniami
O puszystym zwierzątku nie do oswojenia.

[*Voyeur*]³⁶³

Łączy zacytowane fragmenty – a ich ilość mógłbym zwiększyć – parę elementów. Najistotniejszym jest w moim przekonaniu usytuowanie podmiotu wobec przedmiotu opisu i wobec własnego „ja” oraz sama jego konstrukcja. Czy może – dekonstrukcja? „Ja” – „nie ja”, „ja” – „ty” (przy czym w tym przypadku mamy do czynienia z prawdziwym „teatrem mowy”, bo liryczny adresat [„ty”] obdarzany jest cechami autorskiego podmiotu, a „ja” kierujące przekaz do owego adresata zachowuje styl, rytm, ironię tego samego podmiotu³⁶⁴), „ja” cielesne (tu znakiem wyróżniającym są „gasnące zmysły” i dostrzegane na skórze, we włosach, w niezdolności do „tanecznego ruchu” procesy starzenia się ciała) – „ja” duchowe. I jeszcze odkrycie zadziwiającej tożsamości (w wierszu *Voyeur*) – starcze wyznanie o docieraniu do tajemnicy kobiecego ciała i jego oswojenie jest tak samo mroczne, jak „ciemne wejście do ogrodu wiedzy”.

W *Wieczorze, Dalszych okolicach, W pewnym wieku, w Uczciwym opisanu*... uruchomiony jest ów „teatr mowy” „ja – ty”, w innych utworach „ja – oni”. Czemu służy? Skoro, jak już pisałem, między „ja” i „ty” zachodzi relacja tożsamości, a relację „ja – oni” trzeba interpretować jako podkreślenie wyodrębnienia „ja” ze zbiorowości lub – taka interpretacja zdaje się być bliższa naturze Miłoszowych wierszy – zaakcentowanie odosobnienia „ja”. Osamotnienia nie tylko starość, zwykle zresztą przeciwstawiona obrazom młodości, co tylko powiększa dystans „ja” do zbiorowości, osamotnienia przede wszystkim zdobyta w długim życiu wiedza, bezużyteczna w konfrontacji z cielesnością i witalnością świata. Podmiot późnych wierszy Miłosza przygotowuje się do spotkania z Bogiem – to oczywistość. Ale w wierszach pisanych w ostatniej dekadzie XX i pierwszej XXI wieku czyni z tych przygotowań prawdziwy teatr, odsłania go, metafizyka tej poezji zbliża do doświadczenia najbardziej intymnego, cielesnego, dotąd w tej twórczości starannie skrywanego. Choć, jak uważał Hans-Georg Gadamer

³⁶³ Cz. Miłosz: *To...*, s. 7, 25, 33–34.

³⁶⁴ Skomplikowanie relacji „ja – ty” w tekście lirycznym na gruncie poetyki opisowej szczegółowo omawia Dariusz Paweł: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003, gł. s. 9–25. Z mojej perspektywy najistotniejsze są jego uwagi dotyczące etycznego aspektu „mówienia” w pracach H-G. G a d a m e r a, do czego jeszcze w tekście głównym powrócę.

komentujący Arystotelesa, używanie języka („mówienie”) z natury rzeczy włącza jednostkę do wspólnoty, bo: „Mówić – to mówić do kogoś. Słowo chce być słowem celnym – to zaś znaczy, że słowo nie tylko przedstawia mnie samemu rzecz, o której mówi, lecz stawia ją przed oczyma również temu, do kogo mówię. Mówienie należy więc nie do sfery jednostki, lecz do sfery wspólnoty.”³⁶⁵; to jednak wielopiętrowość osamotnienia „ja” w późnych wierszach Miłosza, sygnalizowane już poprzednio rozszczepienie, rozbieżność, dekonstrukcja podmiotu na wiele ról, wewnętrzne zdialogizowanie mowy poetyckiej, wskazuje na proces odwrotny. Mówienie oddala od wspólnoty, zbliża do „ja” i... Tajemnicy, Niewyraźnego, Boga po prostu. Podmiotowe, ludzkie jest tylko doświadczenie ciała – cierpienie i rozkosz, one prowadzą do ekstazy, która wyraża jednak tylko język, jak w wierszu *Kuźnia*:

U wejścia, czując bosą podeszwą klepisko,
Tutaj bucha gorąco, a za mną obłoki.
I patrzę, patrzę. Do tego byłem wezwany:
Do pochwalania rzeczy, dlatego że są.³⁶⁶

Ale interpretację relacji „ja – ty” aktualizowaną w wierszach Miłosza można dokonać także na gruncie innej tradycji myślowej. „Mówienie” otwieraniem się na „ja” Innego, nauczał Emmanuel Lévinas: „Mówić to zbliżać się do bliźniego, »używać mu znaczenia«. Bliskość ta nie polega jednak tylko na »nadawaniu sensu«, który wpisuje się w Powiedziane jako opowieść. Znaczenie użyte drugiemu, Mówienie we właściwym tego słowa znaczeniu, wyprzedzając jakąkolwiek obiektywizację, nie polega na przekazywaniu znaków”.³⁶⁷ Po stronie „Mówionego/Mówienia” jest oczywiście somatyczność, „twarz poety”, „głos”, jego „wyraz własny”, „człowiek”, podmiotowość po prostu...

Powróćmy do kluczowej strofy z *Uczciwego opisanie*... Poprzednio zadałem pytanie o jej podmiot i adresata, teraz już wiem, że uruchomio-

³⁶⁵ H-G. G a d a m e r, *Człowiek i język*. Przeł. K. M i c h a ł s k i. W: T e g o ż: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wyb. K. M i c h a ł s k i, Warszawa 2000, s. 59.

³⁶⁶ C z. M i ł o s z: *Dalsze okolice*..., s. 5.

³⁶⁷ E. L é v i n a s: *Inaczej niż być poza istotą*. Przeł. P. M r ó w c z y Ń s k i, Warszawa 2000, s. 84. Na szerszy komentarz do Lévinasowskiej opozycji między „Mówionym” i „Powiedzianym” pozwoliłem sobie w innym miejscu, na użytek niniejszego tekstu przypominam jedynie, że w ujęciu Lévinasa w mówieniu [„Mówionym”] przejawia się podmiotowość, oraz „intryga bliskości i komunikacji – która nie sprowadza się tylko do obiegu informacji, ale jest tego obiegu warunkiem”. Po stronie zaś „Powiedzianego” lokuje on „treści przekazane Innemu do interpretacji i rozkodowania”. Por. J. O l e j n i c z a k: *Podmiot(y) Gombrowicza*. W: T e g o ż: „Kłamstwo nieprzerwane nas drąży...”, gł. s. 95–6.

ny w wierszu „teatr mowy” toczy się w samotności, poza wspólnotą. Inwektywa „stary lubieżny dziadu” skierowana jest do „samego siebie” przez „samego siebie”, jest dramatyczną artykulacją podmiotowości „ja”... Gombrowicz, rozpaczliwie samotny [w 1953 roku] ironicznie (i dramatycznie) pytał w *Dzienniku*: „Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli?”³⁶⁸ Sądzę, że w późnych wierszach „starego Miłosza” sytuacja jest podobna, bardziej może dramatyczna, gdyż opisane poprzednio, narastające w tej poezji poczucie osamotnienia, kulminujące w poemacie *Orfeusz i Eurydyka* i wierszach odnalezionych po śmierci poety, a opublikowanych w tomie *Wiersze ostatnie*, to proces bezpowrotny, jak starzenie się, umieranie jest ruchem w stronę samotności, śmierci, nicości, ruchem bezpowrotnym... Gombrowicza „mówienie do siebie” było jednak w zamierzeniu ruchem w przeciwną stronę, ku jakiejś (!) wspólnotce...

Konsekwencje w twórczości obu tych wielkich, może największych, polskich pisarzy modernistycznych były co do kierunku, ruchu, podobne – prowadziły ich w stronę metafizyki, w stronę „wyrażalności niewyrażalnego”. Ale to już – ponownie pozwolę sobie na ironiczny ton – „urąga ciekawości” i „odrzućcie piętna podmiotowego widzenia”. W moim przekonaniu – piszę o twórczości Miłosza – to najważniejsze strofy w polskiej poezji po Mickiewiczu i temat na znacznie obszerniejsze studium.

5.5.

Na jeszcze jedną zbieżność „tekstu śmierci” Miłosza chcę wskazać – z omawianym w poprzednim rozdziale tekstem Wittlina.

Wiersz *Ścisłe osobiste* napisał Wittlin we wrześniu 1968. Od dwudziestu siedmiu lat – muszę to przypomnieć – przebywał na emigracji w Nowym Jorku, od trzydziestu poza Polską, z której wyjechał jako poeta czterdziestodwuletni. W osiem lat po napisaniu utworu poeta umarł. Po *Ścisłe osobistym* Wittlin napisał ledwie parę wierszy, spośród których najlepiej znane są – znalezione w papierach pośmiertnych – *Poeta emigracyjny* i *Postscriptum do mojego życia* oraz *Lament barana ofiarnego*³⁶⁹. Biograficzny

³⁶⁸ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956...*, s. 56.

³⁶⁹ Zob. K. Kłosiński: *Lament barana ofiarnego Cztery interpretacje ofiary Abrahama*. W: Tegoż: *Poezja żalu*. Katowice 2000, s. 65–84; J. Piotrowiak: *W teatrze jednego Widza. Hymny Józefa Wittlina*. W: Tegoż: *W świetle... w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003, s. 29–48; J. Olejniczak: *Wittlin wobec „Innego” W: Between Lvov New York and Ulysses’ Ithaca. Józef Wittlin. Poet, Essayist, Novelist*. Red. A. Frajlich. Toruń–New York 2001, s. 113–125.

i egzystencjalny moment powstania wiersza jest w interpretacji, jaką chcę tu zaproponować, istotny – spełnia wszystkie warunki sytuacji nadawczej, którą w odniesieniu do późnych wierszy Miłosza określiłem już jako „elegijną”. Siedemdziesięciodwuletni poeta żegna się w elegijnym tonie ze swoją twórczością i życiem, nie pozostawia poetyckiego testamentu, lecz wpisuje się w naturalny dla twórczości „starych poetów” nurt liryki konfesyjnej:

Już krew znużona w mych żyłach ostyga
i własne ciało jest mi obcym ciałem.
O, jak mi obrzydł ten stary dziadyga,
którym się stałem.

Czego ode mnie chce ta łysa pała,
którą oglądać przy goleniu muszę?
Niechbym raz w lustrze ujrzał moją duszę,
skoro z niej cierpki szpik tych słów wysysam.

Któryś na obraz Swój i podobieństwo
nas w celu znanym tylko Tobie stworzył,
spójrz teraz na mnie: mógłbyś tak okropnie
jak ja wyglądać, Stworzycielu boży?

Trupem za życia sam sobie już cuchnę,
więc jak nie tęsknić do wonności raju,
gdy sztuczne zęby ze strachu szczękają –
nimiż to będę gryzł ziemię-matuchnę?³⁷⁰

Chcę zwrócić uwagę na dwa elementy świata przedstawionego – somatyczność i konkretność. Zresztą obydwą będące składnikiem wyobraźni poetyckiej całej twórczości poetyckiej Wittlina, o czym w świetnym eseju przekonywał Aleksander Nawarecki³⁷¹. Z jednym wszelako zastrzeżeniem – w „późnych” wierszach Wittlina somatyczna dosadność i konkretność, konfrontowane z wyraźnie religijną konfesją, konstruują równocześnie i metafizykę (to na poziomie idei tekstu), i groteskę (na poziomie poetyki). Nie widzę możliwości innej interpretacji pogłębianego aliteracją obrazu kończącego interpretowany wiersz – owe „szczękające ze strachu” „sztuczne zęby”, którymi po śmierci przyjdzie „gryźć ziemię-matuchnę”. Nie

³⁷⁰ J. Wittlin: *Poezje. Wstęp*: J. Rogoziński. Warszawa 1978, s. 139.

³⁷¹ Zob. A. Nawarecki: *Łyżka zupy Józefa Wittlina*. W: *Tęgoż: Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 47–70.

widzę też możliwości innej, niż wpisywanie wiersza w tradycję barokowego obrazowania śmierci, a dokładniej – w tradycję barokowego konceptyzmu. Paradoks – „Niechbym raz w lustrze ujrzał moją duszę, / skoro z niej cierpki szpik tych słów wysysam” – oraz komentowany już obraz kończący wiersz, bliskie są konceptom Jana Andrzeja Morsztyna. Ale nie opis tradycji literackiej ożywianej w późnych wierszach autora *Soli ziemi* jest celem i przedmiotem niniejszego szkicu. Tu chcę się skoncentrować na dwóch inwektywach określających bohatera wiersza – liryczne „ty”, tożsame z mówiącym podmiotem. Czyli chcę się zająć „starym dziadym” i jego „łysą pałą”.

Obiegowy stereotyp mówi o mężczyźnie śpiewającym przy goleniu. Ten właśnie stereotyp określa – jak się zdaje – sytuację liryczną wiersza. Poeta-śpiewak w trakcie golenia wypowiada swój monolog. Ale nieodłącznym atrybutem tej sytuacji jest też lustro. Mocno w naszej kulturze obciążone spojrzenie w lustro, że przypomnę mit Narcyza powoduje, że monolog odnajduje swojego adresata. „Ja” mówiące zwraca się do odbicia w lustrze, kształtuje się relacja między „ja” i „nie-ja”, tym bardziej skomplikowana, że „ja” nie akceptuje swojego lustrzanego wizerunku, obdarza je wspomnianymi inwektywami i z perspektywy progu śmierci („krew znużona [...] w żyłach ostyga”, „gryźć ziemię-matuchnę”), poprzez biblijno-genezyską aluzję („na obraz Swój i podobieństwo nas [...] stworzył”) decyduje się na pretensję kierowaną do Boga, mającą wszelkie cechy bluźnierstwa – „spójrz teraz na mnie: mógłbyś tak okropnie / jak ja wyglądać, Stworzycielu boży?” No i jeszcze nałożony jakby na tę sytuację motyw metapoetycki – marzenie, żądanie nawet, by w lustrze zobaczyć duszę, z której szpiku wysysane są słowa poety... Tu banalna, stereotypowa, sytuacja wyjściowa ulega odwróceniu. Patrząc w lustro, nie po to, by sprawdzić stan swojego zarostu czy dokładność golenia – patrząc, by zajrzeć w swoją duszę, by na moment choćby dostrzec swoje „ja” w jego istotności. Widzę – starego dziadym, łysą pałę i nic więcej, nic więcej...

W innym – odnalezionym w pośmiertnych papierach – wierszu *Poeta emigracyjny* sytuacja jest podobna:

Dziwaczne gusła czyni,
świat wokół niego robi się coraz bardziej pusty,
a on z tej pustyni
wolnymi głosi usty
pochwałę wolnych ust.³⁷²

³⁷² J. Wittlin: *Poezje...*, s. 147.

zaś w utworze *Osobiste* element autobiograficzny, to znaczy pozwalający na utożsamienie „ja” lirycznego z osobą poety, także nie podlega dyskusji. Może tu paść zarzut, że w takim szerokim rozumieniu pojęcia autobiografii, wszelka poezja jest autobiograficzna, a Wittlin w *Esencjach* podkreśla to dodatkowo sygnaturami genologicznymi – *Osobiste*, *Ścisłe osobiste*, *Postscriptum do mojego życia*. Wcześniej w pisanym w latach 1922–1926 *Psalmie* sięgnął po jawnie autobiograficzną figurę podmiotu sylleptycznego:

Ja, Józef Wittlin, z pokolenia Judy,
staję przed Tobą w nagości moich grzechów³⁷³

Jednak, jeśli przyjąć – jak chce Paul de Man – że autobiografia jest „pewną figurą odczytywania albo rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach” i „polega ona na połączeniu dwóch podmiotów uwikłanych w proces lektury, w którym zastępując się wzajemnie i odbijając w sobie, określają się one nawzajem”³⁷⁴, to za decyzję o uwikłaniu tekstowego „ja” w biografię pisarza współodpowiada czytelnik tekstu. Argumenty na rzecz tezy, że wiersze Wittlina dają się czytać, że powinno się je czytać, jako wypowiedzi autobiograficzne, zostały już w niniejszym szkicu zgromadzone, a można ich ilość w znacznym stopniu powiększyć.

Miłosz był młodszy od Wittlina o piętnaście lat. Wiersz, jaki teraz przypominę, został opublikowany w wydanym w 2000 roku tomie *To*, jego autorem jest więc poeta osiemdziesięciodziewięcioletni, został – podobnie jak *Osobiste* Wittlina – napisany parę lat przed śmiercią poety. Ale różnic jest więcej niż podobieństw! Autor *Hymnów* pisze *Esencje* w swojej nowojorskiej samotni pozbawiony już złudzeń, że będzie miał możliwość powrotu do kraju, że będzie mógł przerwać los emigranta „dziwaczne gusła czyniącego” w świecie, który „wokół niego robi się coraz bardziej pusty”. Najbardziej

³⁷³ Tamże, s. 81; kategorii „podmiotu sylleptycznego” używam w rozumieniu Ryszarda Nycz’a: *Tropy „ja”...*, gł. s. 107–114. Nycz pisał: „»Ja« sylleptyczne [...] to »ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzec można, śmiałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odąd nie całkiem już fikcyjnej historii.” [s. 108].

³⁷⁴ P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie...*, s. 110.

wyrazistymi znakami sytuacji egzystencjalnej emigranta są – jak pisał Wittlin w eseju *Blaski i nędze wygnania* – pogłębiające się wraz z przedłużaniem się pobytu na obczyźnie: samotność i anonimowość. Ich konsekwencją, wyrażoną w szkicu *Orfeusz w piekle XX wieku*, nadzieja nocnej rozmowy z Bogiem. Nadziei już w Wittlinowych wierszach o umieraniu (bo *Esen-cje* dają się interpretować jako wiersze o umieraniu) nie ma. A jednak odnajduję w nich to, o czym autor *Soli ziemi* przekonywał w innym eseju: „Pobliże śmierci może więc uintensywnić i uszlachetnić pieśń, napędlając ją transcendentalnym natężeniem i promieniowaniem. I choćbyśmy w poezji, jak Dante, ciskali inwektywy i przekleństwa, będą to inwektywy i przekleństwa nie tylko pod adresem współczesnych”.³⁷⁵ Wiele utworów Miłosza z jego ostatnich tomów poetyckich, z *Dalszych okolic*, *To, Na brzegu rzeki*, *Drugiej przestrzeni*, z *Orfeusza i Eurydyki* to też wiersze o umieraniu. Do nich również odnosi się przytoczona z *Pism pośmiertnych* uwaga. Choć Miłosz pisze je już po powrocie do kraju, jest poetą spełnionym i docenionym, żyjącym wśród wielu – jak można sądzić na podstawie większości tekstów zawartych w dedykowanej mu po śmierci książce³⁷⁶ – życzliwych przyjaciół, a nie w osamotnieniu i anonimowości, to jednak bliskość śmierci zbliża Miłosza i Wittlina „wiersze o umieraniu”, zarówno na poziomie języka poetyckiego, podmiotowości, przywoływanej tradycji (barok i *Liryki lozańskie* Mickiewicza, co już pozostawić muszę bez argumentacji), jak i na płaszczyźnie wyobraźni poetyckiej, tego – przypomnianego na początku niniejszego szkicu – zwrotu ku somatyczności i konkretności. Swoją emigrację Wittlin, czy raczej „podmiot Wittlina” ocenia z perspektywy progu śmierci jako klęskę – przypominam wiersz *Poeta emigracyjny*. Miłosz zaś już na początku losu emigranta zapowiadał, przeczuwał, w eseju *Nie śmierć* Miłosza-poety. Jego emigracja jednak okazała się czasem poetyckiego spełnienia. Wydał paręnaście tomów poetyckich i wiele książek eseistycznych, napisał dwie powieści, spełnił się jako profesor literatur słowiańskich i historyk literatury polskiej. Wittlin na obczyźnie napisał ledwie paręnaście wierszy, a eseistyczny dorobek całego jego życia zmieścił się w jednym – co prawda, opasłym – tomie. Obaj „starzy poeci” w swoich „elegiach” z zadziwieniem obserwują swoje starzejące się ciało i sięgają po estetykę groteski. Wiersze Wittlina już przypominałem, pora na krótki wiersz Miłosza – *Po osiemdziesiątce*:

³⁷⁵ J. Wittlin: *Pisma pośmiertne*. W: T e g o Ź: *Orfeusz...*, s. 636–637.

³⁷⁶ Chodzi o: Czesław Miłosz *In Memoriam*. Red. J. G r o m e k, Kraków 2004.

Niedługo skończy się cała parada,
Co za różnica, wypada nie wypada.

Jak będą mnie u- i roz-bierali
Jakich dowiedzą się bio-detali.

Nieżywemu niedźwiedziowi co do tego,
Jak fotografować będą wypchanego.³⁷⁷

Obydwaj kierują w stronę swojej starczej cielesności inwektywy. Wittlin, podmiot Wittlina, jest „starym dziadygą” (nb. to pleonazm!) i „łysą pałą”. Miłosz zaś – „starym lubieżnym dziadem”, jak w wierszu *Uczciwe opisanie*...

W lubieżności więc różnica, w pożądaniu, w zdolności zachowania pożądania wbrew starczej cielesności, w nadziei przeniesienia tej zdolności w inny wymiar, a więc nadziei (orfickiej?), iż Eros daje szansę przezwyciężenia śmierci...

Piszę tu o poezji „starych dziadów”, o ich oczekiwaniu na śmierć, o ich tragicznym braku nadziei (Wittlin) i ekstazie nadziei (Miłosz). Parafrazując pierwszego z poetów – o istocie poezji w tworzeniu „pism pośmiertnych”, w pisaniu każdego wiersza, jakby miał być utworem pośmiertnym, bo takich pism – być może – Bóg „niekiedy raczy słuchać”, jeśli w ogóle słucha człowieka...

5.6.

Z Miłoszem największy kłopot! Z jego umieraniem, z jego „tekstem śmierci”. Gestów pożegnania w jego twórczości dużo, pytań o śmierć, o możliwość jakiejś formy bycia po śmierci, o życie wieczne i odpowiedzi – bywa, iż sprzecznych – także dużo. Orfeusz (mityczny i ten z poematu Miłosza) ponosi klęskę. Gdy w poemacie wychodzi z Hadesu – przypomnę – zasypia „z policzkiem na rozgrzanej ziemi”. Skarży się: „Eurydyko! Jak długo będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!”, i trwa nadal, samotny. Jeśli oczywiście zgodzić się, że podmiot autorski Miłosza – mimo jego niejednorodności, zmienności i tendencji do rozpraszenia, o czym już tu pisałem – scala tę poezję od pierwszego do ostatniego wiersza. Pisałem tu już też o wyraźnej tendencji do upodmiotowiania tekstu w twórczości „późnego Miłosza”. „Stary poeta” z narastającą konsekwencją rezygnuje

³⁷⁷ C. z. Miłosz: *Po osiemdziesiątce*. W: *Tęgoż: Na brzegu rzeki...*, s. 34.

w swojej poezji z elementu retorycznego, „zubaża” styl, upraszcza strofikę, skraca długość swoich utworów. Trwa coraz bardziej samotny, pocieszenie odnajduje w religii. Ale „stary poeta” szuka też u wielkich poprzedników gwarancji swego trwania w swoim – niedokończonym, ale czy możliwe jest jakiegokolwiek dokończone, spełnione? – dziele. U Boga zaś nadziei, że spełniona zostanie obietnica życia wiecznego. Pierwsza z tych dróg przypomina omawiany na początku niniejszej książki protest Gombrowicza i jego „starania”, by w przekraczaniu granicy życia i śmierci znalazł się wśród „Wielkich”, by był w historii rozpoznawalny. Gombrowicza, który swoim przewodnikiem w tej wędrówce uczynił Dantego, jak Dante ponad sześćset lat wcześniej w takiej roli obsadził Wergiliusza.

Mistrzowie-Mentorzy-Przewodnicy Miłosza są inni. William Blake naucza (w wierszu *Niebiańskie*), jak będzie w niebie (czynił to zresztą już wcześniej – w *Ziemi Ulro*):

Jest to kraina wiecznych intelektualnych łowów,
pogoni za nieustannie odnawiającym się sensem rzeczy,
i on, William Blake, będzie tam dalej
uprzącać swoje rzemiosło poety, proroka i rytownika.

Ja też chciałbym wierzyć, że trafię do tej krainy
i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi.³⁷⁸

A więc wiara, choć obok niej także zwątpienie:

Co nam do tego – jeżeli w naszej krainie milknie zgiełk świata

I wchodzimy w Inne, poza czas i przestrzeń.

Na próżno w obrzędzie Dziadów kuszą nas darem jada i napoju.

Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi.³⁷⁹

Jak daleko sięgam pamięcią, zawsze chciałem być w niebie.

Żyłem tutaj, wiedząc, że jestem tu tylko tymczasem.

³⁷⁸ C. z. Miłosz: *Wiersze ostatnie...*, s. 49.

³⁷⁹ Tamże, s. 53, wyróż. – J. O.

Że kiedyś będzie mi dane wrócić do mojej niebiańskiej
ojczyzny.

Nie żebym nigdy nie myślał: po śmierci nic nie ma.

Kłamali sobie święci i prorocy, budowniczkowie świątyń i mędracy
I poeci.

Nie mamy i nigdy nie mieliśmy Ojca ani domu.

[...]

Tak myślałem, ale byłem świadomy, że to przemawia do mnie
Głos Nicości.³⁸⁰

Pobrzmiwają w tych późnych fragmentach echa myśli, która jest w niniejszej książce obecna od pierwszego jej fragmentu. Eros obecny jest przy Tanatosie, nadziei i otusze ofiarowanej przez opowieść mityczną i religijny system, towarzyszy trwoga śmierci i otchłań nicości, poetyka wyznania miesza się z groteską...³⁸¹

Drugim Mistrzem-Mentorem-Przewodnikiem „na chwilę przed śmiercią” okazał się ksiądz Baka (nieprzypadkowo rozpocząłem niniejszy rozdział od wiersza *Na cześć księdza Baki*). Bo Miłosz to poeta dionizyjski, ironiczny. „Stary Miłosz” nie stroni od groteski. Gombrowicz – podobnie jak autor *Trzech zim* – obserwując muchy i ich cierpienie, zobaczył otchłań: „I cała moja natura jest nastawiona na odkrywanie cierpienia tamtego – niższego. Te bogobojne rodziny – przypominam sobie z dawnych lat – we dworze wiejskim przy podwieczorku, gwarzące, pocziwe, niewinne... a na stole był lep, na lepie muchy w sytuacjach okropniejszych niż potępieńcy na obrazach średniowiecznych. To nikomu nie przeszkadzało ponieważ w zdaniu »ból muchy« akcent padał na »muchą« nie na »ból«. A dzisiaj – wystarczy naflitować pokój żeby chmury drobnych istnień zaczęły się wić – i nikt się nie przejmuje”.³⁸² Nie wiem, czy Miłosz pastiszując

³⁸⁰ Tamże, s. 68.

³⁸¹ Przez pryzmat kategorii „poetyki wyznania” twórczość Miłosza w interesujący sposób interpretowała Joanna Zach, z punktu widzenia niniejszej książki szczególnie ważne zdają się rozważania Zach w VI [*Pomiędzy tym, co wiem, i tym, co wyjawiam*] i VII [*„Tak zwane życie”, czyli mit opowieści*] rozdziale; zob. J. Zach: *Miłosz i poetyka wyznania*. Kraków 2002, s. 178–266.

³⁸² W. Gombrowicz: *Dziennik 1957–1961. Dzieła tom VIII*. Red. J. Błóński, Kraków 1986, s. 39–40.

styl *Uwag o śmierci niechybnej* w wierszu *Na cześć księdza Baki*, pamiętał o „otchłannych” muchach Gombrowicza... Muchy Miłosza – przypominam – „Wykonują dziwne ruchy, / Tańczą razem z nami, / Tak jak pan i pani / Na brzegu otchłani.” Tu nie ma mowy o „naturze nastawionej na odkrywanie cierpienia tamtego – niższego”...

Pisałem już w tej książce parokrotnie, że śmierć jest doświadczeniem powszechnym, ale jednocześnie takim, w którym najbardziej odsłania się „ja”. Pisałem też, że najbardziej zasadniczym i nieprzekraczalnym paradoksem jest, że owo odsłaniające się „ja” nie ma już żadnej możliwości językowej artykulacji wyjątkowości i jednorazowości swojego doświadczenia. Że to doświadczenie, doświadczenie śmierci pozostanie poza granicami wyrażalności, pozostanie tajemnicą. O tym mówi, znowu sięgając po konwencję groteski, w wierszu Miłosz *Późna starość*:

Skończone budzenie się rano
ze stojącą pyłą
która prowadzi i wskazuje drogę.
Ukazuje się Ja, i jest to
przepaść zupełnie czarna.

Nie ma dna gorszemu.
Pora na pobożną literaturę.
Żeby ucześć się którejś świętej osoby
na przykład błogosławionej Kunegundy
i żeby zawisł jak wiórek nad otchłanią.
Ona z kolei trzyma się szaty św. Franciszka
i tak połączeni w girlandę unosimy się.³⁸³

³⁸³ C. z. Miłosz: *Wiersze ostatnie...*, s. 51.



6. Witold Gombrowicz³⁸⁴

6.1.

Fakty są następujące – 8 kwietnia 1963 roku Witold Gombrowicz na statku „Federico” odpłynął z portu w Buenos Aires do Europy; bezpośrednią przyczyną wyjazdu było zaproszenie Fundacji Forda na roczny pobyt w Berlinie Zachodnim, Europy już do śmierci w 1969 roku pisarz nie opuścił. Pierwsza, pisana w Europie notatka *Dziennika* (VII rozdział w trzecim tomie), jest precyzyjnie datowana (18 V 1963, Berlin), co nie było zwyczajem diariusza, bo dotąd Gombrowiczowi wystarczyło dzielenie zapisków nazwami dni tygodnia³⁸⁵. Właśnie w VII rozdziale umieszczony jest pierwszy, dokonany *ex post* opis atlantyckiej podróży, w następnym zaś pisarz cytuje dzien-

³⁸⁴ Fragmenty rozdziału publikowałem [J. Olejniczak: *Witold Gombrowicz wraca do Europy. O „Dzienniku Trans-Atlantyckim”*. W: *Stulecie Gombrowicza*. Red. Z. Kruszewski i A. Kasny, Płock 2004, s. 81–96 {w języku francuskim: J. Olejniczak: „Moi” et „Moi”, „Main-tenant” et „Autrefois”, „Ici” et „là-bas.” W: *Witold Gombrowicz entre l’Europe et l’Amérique*. Red. M. Tomaszewski, R. Gombrowicz, Lille 2007, s. 195–212}; J. Olejniczak: *Witold Gombrowicz wraca do Europy* (cz. 2). *„Dziennik Trans-Atlantycki” wobec emigracyjnych relacji z podróży*. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*. Red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 278–290] lub wygłosiłem na konferencjach naukowych [*Witold Gombrowicz – nasz współczesny*. 22–27 marca 2004, Kraków, Uniwersytet Jagielloński {W kosmosie „Kosmosu”}; *Topos „morza” w literaturze polskiej i czeskiej*. Opawa {Republika Czeska} Slezská Univerzita, 13–14 listopada 2007 {*Europa myślana na Atlantyku. Witold Gombrowicz*}]]. W niniejszym rozdziale zostały one gruntownie przejrzone, przeredagowane i poprawione. Wśród pozycji omawiających problematykę śmierci w twórczości Gombrowicza najistotniejsze wydają mi się następujące: J. Jarczyński: *Trudno być Bogiem*. W: *Tęgoz: Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2000, s. 191–203; M. P. Markowski: *Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004 [passim]; A. Fiut: *Gombrowicza pląs ze śmiercią*. „Teatr” 1997, nr 10, s. 18–24.

³⁸⁵ Nieco wcześniej piąty rozdział *Dziennika* zaczyna się w następujący sposób: „6.X.62. (tydzień ma siedem dni; te dni mnie znudziły)”, ale po następnej datowanej notatce, powraca do rytmu dni tygodnia, czyli datowanie ma w tym tekście charakter marginalny i incydentalny, zob. W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966. Dzieła T. IX*. Red. J. Błóński, Kraków 1986, s. 61; cytaty z tej edycji będą zaznaczał w tekście głównym (D III).

nik pisany na pokładzie statku, przy czym tu już zapiski są dokonywane z dnia na dzień w trakcie podróży – od *środy, 10-go kwietnia*, do *piątku, 20 kwietnia*, choć w zdecydowanej większości z nich Gombrowicz ponownie rezygnuje z podawania dat, zadowalając się informowaniem o dniach tygodnia. Zapiski z „właściwego” *Dziennika Trans-Atlantyckiego* poprzedzone są zdawkową zapowiedzią:

Moje zapiski z tej podróży? Proszę.

[D III, s. 99]

Tak więc na niewielkiej stosunkowo przestrzeni tekstu *Dziennika* jego narrator dwukrotnie opowiada tą samą historię – żegnania się z Ameryką, podróży do Europy oraz witania Europy. Chwył podwajania, a nawet powielania, znany jest z wielu innych miejsc *Dziennika*, można więc chyba zaryzykować tezę, że stanowi jeden z głównych wyznaczników konstrukcji tego tekstu, ale w przypadku *Dziennika Trans-Atlantyckiego* sytuacja jest z paru powodów wyjątkowa. Z mojego punktu widzenia istotne jest, że o ile wyjazd z Europy nie jest w twórczości autora *Kosmosu* „uobecniony” – w autobiograficznym *Trans-Atlantyku* opisane jest przybycie – nie podróż – polskiego pisarza Witolda Gombrowicza do Argentyny, a motywacja decyzji o wyjeździe z Polski pojawia się w wielu miejscach jego twórczości i w tekstach „okołogombrowiczowskich”³⁸⁶, głównie mających charakter

³⁸⁶ Mam na myśli przede wszystkim wspomnienia o pisarzu z książki Joanny Siedleckiej *Jaśnie Panicz*, z których wynika, że okoliczności wyjazdu z Polski w 1939 roku nie są jednoznaczne – z jednych wynika, iż pisarz starannie się do wyjazdu przygotowywał i traktował go jako ucieczkę z Europy w poczuciu zagrożenia nieuchronną katastrofą, z innych zaś, że wyjazd traktował on jako przygodę, która przypadkiem tylko nałożyła się czasowo na wybuch światowej wojny, zob. J. S i e d l e c k a: *Jaśnie Panicz*. Warszawa 2004. gł. s. 88, 108–109, 129, 155, 156, 157; hipotezę, iż wyjazd z Polski spowodowany był poczuciem zagrożenia nieuchronną katastrofą zdają się potwierdzać ostatnie fragmenty *Wspomnień polskich* [zob. W. G o m b r o w i c z: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*. Paryż 1982, s. 169–172], jako nieprzychylny pisarzowi i niesprawiedliwy traktując następujący komentarz Tadeusza Kępińskiego: „Jest wiosna 1939 roku. Wraca [Gombrowicz – J. O.] z Włoch, pod wrażeniem wojowniczości faszyzmu i Niemiec. Dobrze przestraszony mówi: »Tu będą się działy straszne rzeczy«. Naturalnie »straszne« w sensie okropności wojny wzorowanej na roku 1914. Odpływa do Ameryki Południowej. Dlaczego? Sposobność. Literacko, dziennikarsko, reklamowo i darmo. Nie ucieka, nie ratuje się, gdyż razem z nami nie wierzy, aby Hitler się odważył. Nie ekwipuje się na długi pobyt, nie mobilizuje pieniędzy. Wyjeżdża do tej słonecznej, gorącej Argentyny. Wpaść na chwilę, nawiązać trochę znajomości, coś napisać i wracać.” [T. K ę p i ń s k i: *Witold Gom-*

wspomnieniowy; o tyle podróż powrotna do Europy opisana jest w sposób szczegółowy i od razu „symultaniczny”. Już ten fakt podkreśla rangę przypominanych tu fragmentów *Dziennika*.

Autobiograficzność i autokreacyjność – to bodaj najbardziej wyraziste cechy pisarstwa Gombrowicza, obecne w nim od literackiego debiutu, więc zaskakuje wyłaniająca się tu opozycja między rozproszeniem jako strategią opisu wyjazdu z Polski (i *de facto* podjęcia przez pisarza decyzji emigracyjnej) a jednoznacznością i manifestacyjnością opisu powrotu do Europy. Nie bez znaczenia jest też, że w podróż do Europy zabrał pisarz niedokończony rękopis *Kosmosu*, powieści, której proces powstawania jest w *Dzienniku* bodaj najobszerniej ujawniony, więc można by powiedzieć, że w trakcie oceanicznej podróży „staje się” *Kosmos* powieścią „trans-atlantyczną”³⁸⁷.

Szósty rozdział *Dziennika* (1962 rok) kończy notatka o Jorge Luisie Borgesie, poczyniona na marginesie relacji ze zjazdu Pen-Clubu w Buenos Aires (z piątego rozdziału), rozdział siódmy (1963) rozpoczyna się w następujący sposób:

18. V. 63, Berlin

Piszę te słowa w Berlinie.

Jak to się stało? Na styczeń i luty, najgorętsze miesiące argentyńskiego lata, pojechałem do Urugwaju żeby zaszyć się w lasach nad oceanem z moim *Kosmosem*, już bliskim końca, a jednak wciąż denerwującym. [...] Nadszedł dzień powrotu do Buenos Aires. Na pół godziny przed wyjazdem – listonosz. List z Paryża... w którym mnie zapytywano prywatnie, czy przyjąłbym zaproszenie Fundacji Forda na roczny pobyt w Berlinie.

browicz. Studium portretowe. Kraków 1988, s. 23]; większą wartość zdają się mieć wspomnienia umieszczone w innej książce Kępińskiego, nie inspirującej do roli pracy naukowej [zob. T. Kępiński: *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Kraków 1974, s. 374–390]; w najbardziej wiarygodny sposób okoliczności przybycia Gombrowicza do Argentyny i jego wyjazdu w 1963 roku opisuje praca Klementyny Suchanow: *Argentyńskie przygody Gombrowicza*. Kraków 2005; zob. też R. Gombrowicz: *Gombrowicz w Argentynie. Świadeictwa i dokumenty 1939–1963*. Przeł. S. Bogdan i A. Husarska, Londyn 1987.

³⁸⁷ „Kiedy wstępowałem na pokład »Federico« w Buenos Aires, miałem za sobą 23 lata 226 dni Argentyny (obliczyłem), a ze sobą w walizce skrypt nieukończzonej powieści, *Kosmosu*. Czwarta po *Ferdynurce*, *Trans-Atlantyku* i *Pornografii*. R.: – To ona przyniesie panu Międzynarodową Nagrodę Literacką, największą po Noblu. G.: – O czym pojęcia nie miałem tańcząc z nią razem po wodach Atlantyku.” [D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, s. 123–124]; do faktu pisania przez Gombrowicza *Kosmosu* w trakcie transatlantycznej podróży wracam pod koniec niniejszego rozdziału.

Nieraz już doznałem mgły, która najeżdża, oślepiająca najważniejsze momenty życia. [...] Mnie to zaproszenie do Berlina rozwiązywało problem, od dawna a trochę gorzko przeżywany – zerwania z Argentyną, powrotu do Europy – i od razu poczułem, że klamka zapadła.

[D III, s. 87]

Dodać trzeba, że w rozdziałach poprzedzających notatkę berlińską narrator *Dziennika* nie zapowiada powrotu do Europy, chociaż relacja ze zjazdu Pen-Clubu prowadzona jest z pozycji „niższości” kultury argentyńskiej, a dokładniej pisarza zakorzenionego w tej kulturze, w stosunku do Europy. Liczył więc tu Gombrowicz w zapewne na wywołanie u regularnego czytelnika *Dziennika* w „Kulturze” efekt zaskoczenia.

Do wskazanych już – a jest ich niemało – tekstowych chwytów zmierzających do ekspozycji *Dziennika Trans-Atlantyckiego* należy dodać, że właśnie w nim Gombrowicz cytuje fragmenty opowiadania *Zdarzenia na brygu Banbury* z 1931 roku:

W 1931-ym roku... i skądże bym wiedział wtedy, że moim losem będzie Argentyna? To słowo nigdy nie dało się przeczuć.

A jednak napisałem wówczas opowiadanie pod tytułem „Zdarzenia na brygu Banbury”. Płynę w tym opowiadaniu do Południowej Ameryki. Marynarze śpiwają:

Pod modrym niebem Argentyny

Gdzie zmysły poją cud dziewczyny...

Ta nowelka dziwnym trafem została przed paru miesiącami przetłumaczona na francuski i może już w tej chwili ukazała się w Paryżu w *Preuves*. Ku niej płynę. Złudzenia! Miraże! Fałszywe związki! Żaden ład, żadna architektura, cma w moim życiu, z której nie wylania się ani jeden prawdziwy element kształtu – a przecież dzisiaj atakują mnie całe ustępy tego opowiadania, rodzące się we wspomnieniu, blade, zrozpaczone, jak zjawy. „Wyobraźnia niby zły pies, spuszczonej z łańcucha, szczyrzyła zęby i warczała glucho czając się po zakamarkach”. „Mam słaby umysł. Mam słaby umysł. Przez to zaciera się różnica pomiędzy rzeczami...” „Pokład stał pustką zupełną. Morze wzburzyło się przejmująco, morka dęła z podwójną siłą, na mrocznych wodach majaczył się rozwścieczony kadłub wielorybi, niezmordowany w swoim ruchu dookołnym”.

[D III, s. 105–106]

W tym fragmencie ujawnia cytowanie, zaś w innym miejscu *Dziennika Trans-Atlantyckiego* jego narrator-bohater przeżywa takie same przygody, jak Zantman ze *Zdarzeń na brygu Banbury* – marynarz Dick Harties „połyka przez nieuważę koniec cienkiej liny”, a wcześniej (jeszcze przed „właściwym”

Dziennikiem Trans-Atlantyckim) znajduje na pokładzie ludzkie oko³⁸⁸. W takim tekstowym otoczeniu widać jeszcze wyraźniej, że *Dziennik Trans-Atlantycki* – mimo niewielkich rozmiarów – zajmuje w dziele Gombrowicza miejsce szczególne, a raczej, że pisarz zaprojektował dla niego miejsce szczególne. Że chciał w nim połączyć „ja” wykreowane w okresie międzywojennym przez *Pamiętnik z okresu dojrzewania* i *Ferdynurkę* oraz różnego rodzaju działania w życiu literackim międzywojennej Polski, „ja” emigranta z Polski lądującego w Buenos Aires w momencie, gdy Polskę i Europę ogarnia pożoga światowej wojny (*Dziennik 1953–1956, Trans-Atlantyck, Słub*), z „ja” „wielkiego polskiego pisarza” wykreowanym przez *Dziennik*. Więc jest tu jakaś pętla twórczości, ale także – ten aspekt wydaje mi się zdecydowanie donioślejszy – pętla losu, doświadczenia; w którymś miejscu *Dziennika Trans-Atlantyckiego* pyta –

Osiąganie śmierci ruchem wstecznym?

– by za moment sens pytania zakwestionować –

(nie ufam takim „myśłom”)

[D III, s. 105]

Jednak pytanie zostało postawione... Może więc *Dziennik Trans-Atlantycki* winien być czytany jako wstęp do monologu zamykającego *Dziennik* – eseju *Dante* i szerzej jako wprowadzenie do problematyki śmierci, która wyraźnie zdominowała *Dziennik* od 1963 roku? Jednak pytanie zostało postawione... wróci w niespełna rok później w Berlinie:

Ale wtedy zalecały mnie (gdym spacerował po parku Tiergarten) pewne wonie, mieszanina z ziół, z wody, z kamieni, z kory, nie umiałbym powiedzieć z czego... tak, Polska, to było już polskie, jak w Małoszycach, Bodzechowie, dzieciństwo, tak, tak, to samo, przecież już niedaleczko, o miedzę, ta sama natura... którą ja porzuciłem przed ćwierć wiekiem. Śmierć. Zamknął się cykl, powróciłem do tych zapachów, więc śmierć. Śmierć. W rozmaitych okolicznościach spotykałem się ze śmiercią moją, ale zawierało się zawsze w tych spotkaniach jakieś rozminięcie, dające perspektywę życia, tymczasem w Tiergartenie doznałem śmierci wprost – i od tej chwili ona mnie nie odstępuje. Nie trzeba było ruszać się z Ameryki. Dlaczego nie zrozumiałem, że dla mnie Europa musi być śmiercią?

[D III, s. 140]

³⁸⁸ Por. D III, s. 94, 98; do epizodu ze znalezieniem ludzkiego oka powrócę jeszcze w tym rozdziale.

Punktem kulminacyjnym *Dziennika Trans-Atlantyckiego* jest niewątpliwie scena spotkania na Atlantyku dwóch statków – realnego „Federico”, na którym pisarz w 1963 roku wraca do Europy i fantazmatycznego „Chrobrego”, na którego pokładzie dwadzieścia cztery lata wcześniej ten kontynent opuszczał. Spotkanie zrelacjonowane jest dwukrotnie. W siódmym rozdziale, z perspektywy Berlina:

Ze wszystkich spotkań, jakie mnie oczekiwały, jedno było najkłopotliwsze... musiałem się spotkać z jednym białym statkiem... który wypłynął z Gdyni w drodze do Buenos... z którym więc miałem się spotkać nieuchronnie za jakiś tydzień na pełnym oceanie... Był to „Chrobry”, „Chrobry” z roku 1939-go, z sierpnia, ja na nim byłem i Straszewicz i Rembieliński, senator, i minister Mazurkiewicz, rozbawione grono... tak, wiedziałem, że spotkać się muszę z owym Gombrowiczem, płynącym do Ameryki, ja, Gombrowicz, dziś odpływający z Ameryki.

[D III, s. 93]

Inaczej „spotkanie” [„»Spotkanie« zamieszczam w cudzysłowie, to słowo nie jest pełnowartościowe...” – D III, s. 91] opowiedziane jest we „właściwym” *Dzienniku Trans-Atlantyckim*:

W nocy nie spałem, wyszedłem na pokład zanim jeszcze dzień się zapowiedział, długo wpatrywałem się poprzez ciemność w rzecz, w którą zawsze można się wpatrywać, w wodę, ujrzałem światła kilku statków, prujących ocean ku Afryce... wreszcie noc nie powiem żeby rozwidniła się, szeszła, oklapła, zatraciła się sama w sobie, wówczas tu i ówdzie pojawiły się białe zagęszczenia, które w surowości coraz obojętniejszej przedświtu wypelzły niczym wata i morze zaroilo się od tych białych icebergow z mgły, pośród których ujrzałem to, w co zawsze można się wpatrywać, wodę, fale rozkogucone bielą. Wtenczas wypłynął z białych opateń, też biały, z dużym kominem, który zaraz rozpoznałem, w odległości, jakichś 3–4 kilometrów. [...]

Pomyślałem w końcu o sobie na tamtym pokładzie – i że dla tamtego ja jestem tutaj prawdopodobnie taką samą zjawą, jak on dla mnie.

[D III, s. 106-107]

Konfrontacja tych dwóch relacji ze „spotkań” Gombrowicza z Gombrowiczem, „Federica” z „Chrobrym” ilustruje „dwoistość” sytuacji – narrator pierwszej relacji jest bliższy Gombrowiczowi z *Trans-Atlantyku*, drugiego, szczegółowo opisującego wyłanianie się fantazmatycznego obrazu „Chrobrego”, przypomina narrację *Kosmosu*, w którym przecież zasadniczym

problemem było wylanianie się jakiegoś wyobraźnianego porządku (kosmosu) ze świata chaosu; to jest powieść „o stwarzaniu się rzeczywistości” – mówił pisarz w autointerpretacji³⁸⁹.

Spotkanie „Gombrowicza” z „Gombrowiczem”... Ale tu nie ma symetrii, opozycji... To nie spotkanie „dojrzałego” z „niedojrzałym”, wylania się tu zabieg podobny temu, jaki konstruuje inne „spotkanie” – z Dantem... („Gombrowicz z 1939 roku” jest dla „Gombrowicza z 1963 roku” równie obcy i bliski, jak Dante sprzed sześciuset lat dla „Gombrowicza z 1966”!). W jego trakcie – co już w niniejszej książce przypominałem – Gombrowiczowski narrator podejmuje heroiczną próbę zignorowania sześciuset lat historii i przedostania się do Dantego przez *Boską Komedię*:

Boska Komedia mi nie wystarcza. Szukam w niej Danta. Ale go nie znajduję, bo Dante historycznie mi przekazany, to właśnie autor Boskiej Komedii. Ci wielcy ludzie to już nie ludzie, to jedynie osiągnięcia.

[D III, s. 235]

Ale parę akapitów wcześniej przecież, bawiąc się w swoim stylu arytmetyką, pytał „iluz pozostało z średniowiecznej Florencji, prócz Danta?”³⁹⁰ W *Dzienniku Trans-Atlantyckim* „spotkanie” „Gombrowicza z 1963 roku” z „Gombrowiczem z 1939 roku” ma taki sam charakter. Tamten (z 1939) jest już tylko „autorem”, ale ten (z 1963) też nim się staje. Gdy autor *Ferdynand* pisał wstęp do książkowego wydania pierwszego tomu *Dziennika* i gdy zapisywał czterokrotnie „ja”, poddane rytmowi dni tygodnia, odkrył dla siebie zasadniczy problem bycia. Gdy zdawkowo relacjonuje okoliczności opuszczenia Argentyny, poprzedza je czasownikiem „zwiąłem”, nie jest istotne, że dotyczy on nieudanej wizyty pożegnalnej u Lopeza... To „zwiąłem”, stanowiące osobny akapit, jest też wstępem do relacji z 8 kwietnia 1963 (daty wypłynięcia „Federica” z portu w Buenos Aires). „Zwią”, by uświadomić „sobie” (ale któremu „sobie”?) bliskość śmierci? Zwracam też uwagę na samotność i „bezdomność” bohatera. Co się stało z „Międzyludzkim Kościołem”? Wiele wcześniejszych fragmentów *Dziennika* ukazywało jego narratora-bohatera budującego międzyludzkie relacje – ba! – dramatycznie „osadzającego się” w Innym. Po podjęciu decyzji o wyjeździe pozostaje samotne „ja”, poszukiwania miejsc związanych z przyjaciółmi kończą się niepowodzeniem. Relacje pękają, by zbudować inne? By na nowo osadzić

³⁸⁹ Zob. D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 127.

³⁹⁰ Zob. D III, s. 234.

się – już w innych – ludziach? Też chyba nie, skoro pisze:

Ciekawość? Podniecenie? Oczekiwanie? Otóż nie. Przyjaciele, wyglądający mnie tam, których na oczy dotąd nie widziałem, Jeleński, Giedroyc, Nadeau? Nie. Paryż po trzydziestu pięciu latach? Nie. Nie chcę poznawać. Jestem zamknięty i podsumowany.

[D III, s. 104–105]

„Zwiał” – strategia ucieczki obecna w dziele Gombrowicza od początku, najpełniej bodaj wyłożona w *Ferdydurke*. Ale zawsze „obok” niej – strategia przeciwstawna – „uobecniania”. Czymże innym jest bowiem Gombrowiczowskie rozmnażania „ja” w *Dzienniku* oraz autobiograficzność wszystkich jego utworów?³⁹¹ Obie strategię podporządkowane są swoistej „grze” o suwerenność, wolność „ja” – wprost mówił o tym pisarz w trakcie niby-rozmów z Dominikiem De Roux: „Gdym moje »ja« po raz czwarty napisał, poczułem się jak Anteusz ziemi dotykający! Grunt odnalazłem pod nogami!”.³⁹² A jeszcze dobitniej wyraził to w „dantejskim” fragmencie *Dziennika*. W *Dzienniku Trans-Atlantyckim* obie strategię Gombrowicza się „spotykają”. Ta transatlantycka podróż to u c i e c z k a z Argentyny w przeczcuciu o b e c n o ś c i w Europie.

Dziennik Trans-Atlantycki przedstawia podmiot-bohatera w sytuacji transgresyjnej. Zapowiedziane, opisane i zrelacjonowane w nim „spotkanie” dwóch Gombrowiczów ma charakter transgresji, choć: „transgresja wydaje się nawet *par excellence* czymś, co nie istnieje »w sobie«, co nie może mieć imienia własnego”³⁹³, a „przekraczający granice gest dotyka samej nieobecności”³⁹⁴. Doświadczenie (?) transgresji opisane/wyrażone jest w szczegółowy sposób:

Wtenczas wypłynął [„Chrobry” – J. O.] z białych opatuleń, też biały, z dużym kominem, który zaraz rozpoznałem, w odległości, jakichś 3-4 kilometrów. Zaraz zapadł w kłęb mgły, znowu się wychylił, ja co prawda nie patrzyłem, w wodę

³⁹¹ Na temat podmiotowości w twórczości Gombrowicza już pisałem, zob. J. Olejniczak: *Podmiot(y) Gombrowicza*. W: Tegoż: *„Kłamstwo nieprzerwane nas drąży”. Cztery szkice o Gombrowiczu*. Katowice 2003, s. 65–114.

³⁹² D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 99; „gra”, „suwerenność”, „ja” – to pojęcia ze „słownika” *Doświadczenia wewnętrznego* Georges’a Bataille’a, w dalszej części rozdziału do związku Gombrowicza z autorem *Historii oka* omówię nieco szerzej.

³⁹³ J. Durançon: *Transgresja u Bataille’a*. W: *Osoby. Transgresje* 3. Wyb., oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 321.

³⁹⁴ M. Foucault: *Przedmowa do transgresji*. Przeł. T. Komendant. W: *Osoby...*, s. 320.

raczej byłem zapatrzony... wiedząc dobrze, że to się nie dzieje, tego nie ma, wolałem nie patrzeć, ale niepatrzenie moje jak gdyby potwierdzało jego obecność. Ciekawe, że niepatrzenie może być rodzajem patrzenia. Wolałem też nie myśleć i nie czuć, na darmo. Ale ciekawe, że niemyślenie i nieczucie może być rodzajem czucia i myślenia. Tymczasem zjawisko przepływało w fantasmagorii rozwichrzonych kłębow z operowym prawie patosem i coś, jak zatracone braterstwo, jak brat zabity, brat umarły, brat niemy, brat zgubiony na zawsze i zobojętniały... coś takiego ujawniło się i zapanowało w rozpacz głuchej i doszczętnie oniemiałej, wśród kłębow białych. [...]

Co za mania: wpatrujesz się w kulę szklaną, w szklankę wody, i nawet tam coś ci się z niczego wysnuje, kształt...

[D III, s. 106–107]

„Do tego, co nieświadome – a ofiara zakłada zaćmienie świadomości” – pisał w komentarzu do dzieła Georges’a Bataille’a Tadeusz Komendant, jeśli Gombrowicz swój rejs do Europy określa jako drogę ku śmierci, to nie myślę, żeby określenie jego podmiotu jako „ofiary” było nadużyciem – „wstąpienie w intymność jest znalezieniem własnej drogi do śmierci – wyobrażenia czasu nie da się zastosować, mówi Freud. Świat intymny nie stawia przegrody między życiem a śmiercią, toteż śmierć w jego obrębie jest niczym (i wszystkim). Tymczasem świat »obiektywny«, transcendentny wobec podmiotu, za podstawę przyjąć musi trwanie – inaczej nie mógłby »zaręczyć za siebie«. Aby ręczyć za siebie, trzeba oprzeć się na jakimś czasowym interwale, w imię chwili, która nadejdzie, odrzucić chwilę teraźniejszą. Toteż świadomość jest prospektywna, natomiast ofiara – tak jak przymus powtarzania, druga strona popędu śmierci – włącza nas w porządek retroaktywny”.³⁹⁵ I dalej: „Bataille chciałby dotknąć kantowskiej rzeczy samej w sobie. Schwytać Boga za nogi. Choć wie, że to niemożliwe. Niemożliwość czyni zatem fundamentem swego dzieła, które, w ślad za Zaratustrą, idzie drogą, gdzie widnieje napis »niemożebność«. To droga wybranych. Wiedzie ku śmierci. A jako że każdemu pisana jest śmierć, wszyscy jesteśmy wybrani. Rzecz w tym, żeby każdy przebył ją sam. Jej kresem są wywrócone oczy, patrzące w przeniecony świat. W tamtym świecie dla Bataille’a nic nie ma – co najwyżej bulgot materii, nieustannie rodzącej nowe formy. Pełnia życia objawia się w śmierci – potem już tylko powolny powrót do tego, co nieorganiczne i nieustanna erupcja słońca,

³⁹⁵ T. Komendant: *Oko błękitu*. W: G. Bataille: *Historia oka i inne historie*. Wyb. T. Komendant. Przel. T. Komendant, W. Gilewski, I. Kania, Kraków 1991, s. 27–28.

pastwiącego się nad łonem Ziemi-Matki. Bo tylko dlatego, że rodzimy się i umieramy, byt powoływany jest do istnienia; ale też i granicą możliwości naszego poznania jest śmierć”³⁹⁶

Bataille był od Gombrowicza starszy o siedem lat, nad *Doświadczeniem wewnętrznym* pracował w latach 1941–42 (pierwsze wydanie – 1943 r.). Między tą książką, a *Dziennikiem Trans-Atlantyckim* i – szerzej – trzecim tomem *Dziennika* łatwo można wskazać na szereg zbieżności, zarówno na poziomie konstrukcji tekstu (także jego drobin), jak na poziomie sensów. Obaj – Bataille i Gombrowicz – „podszyli” są obrazem świata wyrastającym z filozofii Fryderyka Nietzschego, a dokładniej Nietzschego odczytywanego przez Martina Heideggera: w ich świecie „Bóg umarł” i w tym świecie „bez Boga” rozpaczliwie i heroicznie szukają oni doświadczenia transcendencji. Jeśli nad głową po raz kolejny uciekającego w *Ferdydurke* Józia zamiast słońca pojawia się „wielka infernalna pupa”, to trudno nie dostrzec, że jest to obraz Bataille’owski; jeśli na pokładzie okrętu Zantman [*Zdarzenia na brygu Bandury*], a potem sam Gombrowicz [*Dziennik Trans-Atlantycki*] dostrzega ludzkie oko – to tekst Gombrowicza wiedzie także w krąg tej symboliki³⁹⁷.

³⁹⁶ Tamże, s. 37–38.

³⁹⁷ „I pod jej [Zosi – J. O.] zachwytem wilem się jak pod chłostą szatana, a pupa olbrzymia, infernalna uświetniała i przeszywała z góry jak znak definitywny wszechświata, klucz wszelkich zagadek, ostateczny mianownik rzeczy. Oto przytulona urabiała mnie sobie i ciepło, nieśmiało, nieporadnie mitologizowała mnie tak, jak tam jej dogadzało, i czulem, że wielbi niezdarnie moje przymioty i zalety, wyszukuje i wynajduje, rozpala się i rozplomienia... Wzięła mi rękę i zaczęła tulić ją, a ja znowu tuliłem jej dłoń – gdy pupa infantylna, infernalna osiągała zenit, kulminantę i prażyła z góry pionowo.” [W. G o m b r o w i c z: *Ferdydurke. Pisma zebrane. T. 2.* Oprac. W. B o l e c k i, Kraków 2007, s. 239]. „U Bataille’a słońce nie emblematyzuje żadnej rzeczywistości, której wyrafinowanie stanowiłoby jedynie funkcję rzutowania w zaświaty odpowiednio spreparowanego (poddanego puryfikacyjnej obróbce) rzeczowego porządku, lecz jest emanacją czegoś »całkiem innego«, absurdałnego, na wskroś nieużytkowego świata niedziałania, świata ekskluzji tego, co ludzkie, »jednocześnie najbardziej nam bliskiego i najbardziej od nas odległego, z którym już to pragniemy się identyfikować, już to stawiamy mu opór, a którego znakiem jest heterogeniczne.« W sposób ironiczny, jakkolwiek potwierdzający prawdę zapośredniczonej w obsesji wizji człowieka, Bataille ujawni fikcję platońskiej wysublimowanej horyzontalności, odwołując się do nauki. Wskutek parodystycznego zabiegu wymusi na niej potwierdzenie fantazmatycznej teorii *oka szyszynkowego* (*l’œil pinéal*), która umotywuje koncepcję człowieka jako *homo erectus*, tego, kto, wznosząc się z ziemi ku niebu, odrywając wzrok od rzeczy konstytuujących odsłoneczny użytkowy świat, odzyskuje wymiar wertykalności: nauka nie potrafi, co prawda, określić funkcji szyszynki (co do której w poznawczym kontekście, spekulował już, jak wiadomo, Kartezjusz), jednak »biologowie, których nie sposób podejrzewać o ekstrawagancję, widzą w niej embrion okak«.

W *Doświadczeniu wewnętrznym* znajduje się następujący fragment: „[Co-fam się o dwadzieścia lat: najpierw śmiałem się, moje życie uległo rozproszeniu w śmiechu u wyjścia z okresu długiej chrześcijańskiej pobożności i młodzieńczej złej wiary. (...) Przez długi czas doświadczałem tylko stanu chaotycznej euforii. Dopiero po kilku latach odczułem, że chaos – wierny obraz niekoherencji bycia różnymi istotami – zaczął stopniowo mnie dusić. Byłem rozbity, rozproszony przez ten nadmiar śmiechu i popadłem w przygnębienie: chwiejne, pozbawione sensu i woli monstrum, jakim byłem przeraziło mnie.]”³⁹⁸ U Gombrowicza w *Dzienniku Trans-Atlantyckim* gest powrotu do „ja” sprzed – tu dwudziestu czterech lat – jest identyczny, w podobny też do Bataille’a sposób rezygnuje on z konfesyjnego tonu. Powrót do „ja” przeszłego nie staje się pretekstem

Poza parą zwykłych oczu, rutynizujących ludzką rzeczywistość (bo odsyłających do tego, co dobrze znane, co stanowi od zawsze region ludzkiego zawłaszczenia), w której sam zawłaszczający jest tylko (uprzywilejowaną) rzeczą pośród rzeczy, człowiek dysponuje trzecim okiem – umieszczonym pod szczytem czaszki i wyposażonym niejako w intencję jej przebicia – które apragmatyzuje jego istnienie, gdyż zwraca się ku całkiem absurdalnym (oderwanym od wszelkiej użyteczności, nie skorelowanym z żadnym koniecznym działaniem) niebu i słońcu (ku »bezmiernej pustce nieba«). Człowiek »patrzący« owym wertykalizującym go okiem, »widzi«, paradoksalnie, wbrew kierunkowi spojrzenia, rzeczywistość, jaką odsłania świat podjaskiniowy, »potworny rewers świata metafizyki«, jako że »pustka nieba jest czarna (słońce oglądane en face oślepia), przyciąga i odpycha jak grób albo sfera analna.«” [K. Miklaszewski: *Wstęp*. W: G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedemana, Warszawa 1998, s. 17–18]. „Bataille [...] doskonale zdaje sobie sprawę platońskiej triady: oka, ojca i słońca. W *Odbycie słonecznym* napisał: »Oko stanowi bez żadnych wątpliwości symbol słońca, które z kolei jest symbolem ojca«, choć natychmiast skreślił drugą część zdania. Ta solarna, idealistyczna triada uosabia hierarchię: ojciec powinien panować, słońce wcielać wartości najwyższe, a oko spozierać na grzbiet nieba. W tej triadzie oko pełni rolę decydującą: jest przekaznikiem dziedzictwa, ale zarazem pozwala na (freudowskie) zabicie ojca, wyzwolenie się synów spod władzy ojców, synów, którzy sprzymierzili się ze słońcem. Jakie wartości przekazać może oślepie, zbrukane oko ojca? Co najwyżej wywraca wszelkie hierarchie: oko jest martwe, po niebie toczy się ciemne światło, a ojcowie są żywi. Gnije słońce, w które wpadają oślepie oraz żywego ojca. Ślepnie słońce, za którym podąża oczyma syn gnijącego ojca. Zaczyna rządzić śmierć, nierozłącznie związana z plcią.” [T. Komendant: *Oko błękitu...*, s. 19–10]. Zob. też: M. Foucault: *Przedmowa do transgresji...*, s. 314–320. Wbrew poetyce naukowego tekstu zdecydowałem się w tym przypisie na obszerne cytaty z *Ferdynarda* oraz z komentarzy do dzieła Bataille’a. Uczyniłem tak w przekonaniu, iż ich zestawienie w przekonujący sposób zilustruje współbieżność symboliki (i myśli) Gombrowicza oraz Bataille’a. Czy ta współbieżność ma charakter przypadku? – nie umiem rozstrzygnąć. Z całą pewnością jednak zestawienie Gombrowicza z autorem *Historii oka* ma mocne podstawy tekstowe (tylko na niektóre z nich wskazuję w tekście głównym niniejszego szkicu) i prowadzi do sensów w interpretacjach dzieła Gombrowicza jeszcze nieopisanych.

³⁹⁸ G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne...*, s. 136.

do jakiegokolwiek formy „rachunku sumienia” czy rozliczenia z przeszłych dokonań; „tamto” (przeszłe), „tam” (w Argentynie) niknie pod naporem teraźniejszości, błahej i nie pozbawionej śladów czasu minionego:

Jednakże obok, niedaleko, wylegiwała się na leżaku panusia o kącikach ust obwisłych, niesmak i gorycz zwiślały jej z tych warg niczym murzyńskie ozdoby, niesmak i wstręt, chuda beznadziejność – i zaraz powiedziałem sobie „to jest Argentyna” i uczulem jakby ten kraj, oddalający się i już daleki, formował mi się wedle tych ust zarówno w przeszłości swojej, jak w teraźniejszości, w miastach swoich, rzekach, ulicach, kawiarniach... [...] Głupota. Kiep. Wyjąć. Zgasło. Skok. Sylwetka. Szum. Butelka. Modlić się. Kołyska. Skórka... i w szumie, lśnieniu, w parciu naprzód, w oddalaniu się, w nadpływaniu i w odpływaniu. Och, jak mnie wysysała teraźniejszość, jak mnie osłabiała! Mijaliśmy północne brzegi Brazylii, „Federico” dryfował z przeciętną szybkością osiemnastu węzłów pod przychylnym bejdewindem. Patrzyłem na uciekającą ziemię Ameryki. Żegnaj Ameryko!

[D III, s. 102]

Ale chwyt przekraczania chronologii (zdarzeń, biografii) jako element konstruowania tekstu dotyczy nie tylko fragmentów twórczości Gombrowicza – w omawianym tu przypadku *Dziennika Trans-Atlantyckiego* i eseju *Dante*, jest też szerszą strategią autobiograficzną – ostatnia „autobiograficzna” powieść (*Kosmos*) nawiązuje do najwcześniejszego epizodu biografii pisarza!³⁹⁹

Na jeszcze jeden element łączący *Doświadczenie wewnętrzne* i *Dziennik Trans-Atlantycki* chcę wskazać. Rzecz dotyczy „gombrowiczologicznego” truizmu. „Truizmu” – nie znaczy tu, że kwestii nieistotnej, przeciwnie: problem „samo-się-stwarzania Gombrowicza” w *Dzienniku* i – szerzej w całym jego dziele (oraz przez *Dziennik* i dzieło) jest w tym piarstwie zasadniczy; wpisujący je w formację modernistyczną, której właśnie proces tematyzacji procesu powstawania dzieła i biografii artysty jest jednym z głównych wyznaczników, ale przez to też stosunkowo często w pracach poświęconych twórczości autora *Kosmosu* podejmowany⁴⁰⁰. Problem z natu-

³⁹⁹ Pisałem już na ten temat w szkicu *Nagość Gombrowicza* (W: *Intymność wyrażona*. Red. M. Kisieli i M. Tramer, Katowice 2006, s. 127–137; zob. też A. Libera: „Kosmos”. *Wizja życia – wizja wszechświata*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 397–428; do porządku chronologicznego autobiografii Gombrowicza wracam na końcu rozdziału.

⁴⁰⁰ Autokreacja była przedmiotem opisu w bardzo wielu opracowaniach, osobiście najwyżej cenię szkice Jerzego Jarzębskiego: *Być wieszczęm*. W: *Tegoż: Powieść*

ry rzeczy jest Nietzscheański – zawiera w sobie pytanie o wielkość jednostki i jej możliwość przewyciężenia (w historii) śmierci. U Gombrowicza to jest i „Gombrowicz-Fryderyk” (z *Pornografii*), i „Gombrowicz dziennikowy”:

W Tandilu jestem najznakomitszy! Nikt nie może równać się ze mną! Ich siedemdziesiąt tysięcy – siedemdziesiąt tysięcy podlejszych... Obnoszę głowę moją, jak lampę...

Rosnę w Polsce i gdzie indziej. Tam w kraju rodzą się akurat teraz *Ślub* i *Trans-Atlantyk* – i tom obejmujący wszystkie moje opowiadania, nazwany *Bakakajem*. [...] Ha, już się ruszyło, już jeden drugiego będzie podbechtywał – proces wyolbrzymiania mego na długie lata zapewniony! Gloria! Gloria! G...! G...!⁴⁰¹

ale to jest też „Gombrowicz z *Danteo*” – ten pytający dramatycznie i z pre-tensją o własne trwanie w dziejach:

Śmierć jest powszechna, niewyraźna, zamazująca.

Ale ja? Ja w tych warunkach? Ja z moimi koniecznościami, z koniecznościami mego ja? Im mniej mogę rozróżnić w tych tłumach cmentarnych, tym bardziej czepiam się Wielkich. Tych znam osobiście. Historia, to oni. Żadne panopticum z okrucichów mi ich nie zastąpi.

[D III, s. 235]

no i „Gombrowicz z pokładu »Federico«”, ten płynący, »wracający» do Europy:

Rozbabczenie, rozplawienie, kolory i blask, cicho, cieplej i dużo cieplej. [...] Rozniebieszczenie rozprzestrzeniająco-rozleniwiające [...] o, ja bym może dosięgnął przeszłości, gdyby teraźniejszość przestała się dziać! [...] Ja, przyznam się, wołałem nie przyglądać się zanadto scenie, która w swojej jaskrawości była osłabiona i zamierająca [...]. Nie chcę poznawać. Jestem zamknięty i podsumowany. Wałęsam się... i wszystko, o czym pomyślę, jest już w tej chwili trochę dalej. Myśl moja za mną, nie przede mną. [...] Osiąganie śmierci ruchem wstecznym? [...] Złudzenia! Miraże! Fałszywe związki! Żaden ład, żadna architektura, cma w moim życiu, z której nie wyłania się ani jeden prawdziwy element kształtu [...] Co za mania: wpatrujesz się w kulę szklaną, w szklankę wody, i nawet tam coś ci się z niczego wysnuje, kształt... [...] żeby ja, znowu, teraz, w moim zatraceniu, odpływaniu, musiał rzeźbić siebie z tej mgły, jaką jestem – i mgłę, tuman, na pięść w sobie przerabiać!

[D III, s. 100, 101, 103, 104, 105, 107]

jako *autokreacja*. Kraków 1984, s. 133–169; J. J a r z ę b s k i: *Literatura jako forma istnienia* (O Dzienniku Gombrowicza). W: T e g o Ź: *Podglądanie Gombrowicza...*, s. 168–190.

⁴⁰¹ W. G o m b r o w i c z: *Dziennik 1957–1961. Dzieła T. VIII*. Red. J. B ł o Ń s k i, Kraków 1986, s. 86.

Bataille natomiast, w rozdziale *Doświadczenia wewnętrzne* pt. *Chcę wynieść moją osobę na szczyt* pisał: „Wiem, że schodzę za życia już nawet nie do grobu, lecz do zbiorowej mogiły pozbawiony wielkości i inteligencji, prawdziwie nagi (nagością dziwki)”.⁴⁰² I dalej: „Gdy mówię: »Człowiek jest lustrem innego człowieka«, wyrażam tym samym moją myśl. [...] aby móc wyrazić swoją myśl, potrzebna jest osobista idea. W taki sposób siebie zdradzam: idea nie jest ważna, *chcę wynieść swoją osobę na szczyt*. Nie mógłbym zresztą w żaden sposób tego uniknąć”.⁴⁰³

Takie równoległości – tekstowe i myślowe współbieżności między dziełami Gombrowicza i Bataille’a można mnożyć, choćby fragmenty poświęcone krytyce nauki (Gombrowicz: „Im mądrzej tym głupiej. [...] Fakultety humanistyczne uniwersytetów pękają od ciężkiej, profesorskiej, bzdury.” – D III, s. 241, 244; Bataille: „niepokoi mnie cały ten naukowy kram”⁴⁰⁴), rozwijanej przez obu w krytykę zachodniej *episteme*. Obu łączy też nadzieja w komunikacji, nie w „systemie komunikacyjnym” funkcjonującym w zachodniej cywilizacji – ten poddaje Gombrowicz w ostatnich fragmentach trzeciego tomu *Dziennika* gruntownej krytyce (przypominałem już w innym miejscu tej książki, że od eseju *Dante* Gombrowiczowi „towarzyszy” w *Dzienniku* lektura *Esejów krytycznych* Rolanda Barthesa oraz *Słów i rzeczy* Michela Foucaulta). Jeśli piszę tu o nadziejach związanych z komunikacją, chodzi mi raczej o relację „ja” do „ja”. „*Odnoszę dzisiaj wrażenie*” – pisał w 1941 lub 1942 roku Bataille – „*że się nie pomyliłem. Zdałem sobie wreszcie sprawę z komedii, która jest tragedią, i odwrotnie. Twierdziłem zarazem, że istnienie jest komunikacją, że wszelkie przedstawienie życia, bytu i w ogóle »czegokolwiek«, musi być ujmowane w tej nowej perspektywie*”.⁴⁰⁵ A więc chodzi o relację stojącą u podstaw dwóch ważnych nurtów współczesnej („ponowoczesnej” – nie lubię tego słowa) myśli humanistycznej – „filozofii spotkania” Martina Bubera i Emmanuela Lévinasa oraz „transgresji” Bataille’a. Do którego z tych nurtów Gombrowiczowi bliżej? Nie umiem rozstrzygnąć. Czy rozstrzyga tu wymiar etyczny? Wtedy zasadne byłoby łączenie myśli autora *Pornografii* z Lévinasem – za takim rozwiązaniem przemawiałyby nieliczne ślady zainteresowania pisarza „filozofią spotkania”.⁴⁰⁶ Czy rozstrzyga tu element cielesny, erotyczny? Ku

⁴⁰² G. Bataille: *Doświadczenia wewnętrzne...*, s. 137.

⁴⁰³ Tamże, s. 139.

⁴⁰⁴ Tamże, s. 162.

⁴⁰⁵ Tamże, s. 183, wyróż. – J. O.

⁴⁰⁶ Starałem się zrekonstruować te ślady w szkicu *Podmiot(y) Gombrowicza* (poz. cyt.).

takiemu rozwiązaniu skłania erotyzm, cielesność pisarstwa autora *Kosmosu*. Gombrowicz z *Dziennika Trans-Atlantyckiego* zdaje się być bliższy myśli Bataille'a...

Ale nie o „twarde” rozstrzygnięcie tu przecież chodzi. Nie o to chodzi, by – parafrazując Gombrowicza – pisarza „przyspilić” do jednej myśli, jednego stylu, języka, dyskursu. „Literatura i piskorz póty żyją, póki się wymykają”⁴⁰⁷ – to jedno z moich ulubionych, ale też i chyba najważniejszych zdań autora *Ślubu*. Smak dzieła Gombrowicza – co trafnie zauważył już Jan Błoński – między innymi polega na tym, że „otwiera się ono” na wielką ilość kontekstów, także myślowych i filozoficznych, że prowadzi ku konkretnemu nurtowi filozoficznemu, czasem nawet usurpując sobie „prawo do pierwszeństwa” („byłem pierwszym egzystencjalistą”, „byłem pierwszym strukturalistą”...) ⁴⁰⁸. Ale prowadząc ku (jakiejś) myśli, za chwilę Gombrowicz tę myśl kwestionuje...

Drugim, równie istotnym, elementem tego dzieła jest jego swoista hermeneutyka. Drobia tekstowa zwykle jest w nim mikrokosmosem całości dzieła – ta całość zaś zawsze odsyła do drobiazgu, zawsze w drobiazgu daje się weryfikować, potwierdzać.

Proponowana tu lektura *Dziennika Trans-Atlantyckiego* jest ledwie wstępem do interpretacji tego ważnego tekstu. Bo ten tekst „otwiera się” na co najmniej dwa jeszcze istotne odczytania. Antropologiczne – to jest rodzaj traktatu na temat wyższości/nizszości kultur. Opozycje Ameryka/Europa i Argentyna/Polska – „nieostre”, jak zawsze u Gombrowicza – są tu przedmiotem dyskursu, rzekłbym „miłosnego”:

Argentyno! Senny, zmrużony, znużony, znowu szukam jej w sobie – z całej siły – Argentyno! Ciekawe tylko i chciałbym to wiedzieć, ciekawe, dlaczego mnie w Argentynie nigdy nie przytrafiła się taka namiętność do Argentyny? Dlaczego to mnie napada, gdy się oddaliłem?

Boże mój, ja który przez moment Polski nie kochałem... A teraz na głowie staję żeby kochać Argentynę!

Ciekawe też, że tobie dotąd słowo „miłość” było zakazane. A tu teraz doznajesz bezwstydných ataków miłości.

[D III, s. 101]

Na temat związków Gombrowicza z myślą Bubera-Lévinasa zob. też K. D o r o s z: *Problem ateizmu w twórczości Gombrowicza*. „Przegląd Powszechny” 2001 nr 6, s. 302–315.

⁴⁰⁷ D. d e R o u x: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 101, wyróż. – J. O.

⁴⁰⁸ Zob. J. B ł o Ń s k i: *Dziennik czyli Gombrowicz dobrze utemperowany*. W: T e g o ż: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 141–178.

No i możliwa jest też lektura tego tekstu „egzystencjalna”, przez pryzmat sytuacji egzystencjalnej emigranta, której wyznacznikami będą „wyobcowanie”, „wykorzenie”, „samotność”, „bezdomność”... Tu *Dziennik Trans-Atlantycki* w kontekście tekstów emigrantów zajmuje miejsce szczególne, wszak zwykle relacjonują oni oddalanie się od ojczyzny, konstruują jej sentymentalny, zwykle idealizowany, zatrzymany w czasie przeszłym, obraz. A Gombrowicz jest tu „Gombrowiczem zbliżającym się” do Polski, wahającym nawet, czy aby z Berlina do Małszyc lub Bodzechowa nie przyjechać... Cytowałem już poprzednio zanotowany w Berlinie fragment *Dziennika*, w którym podczas spaceru po berlińskim parku Tiergarten bohatera *Dziennika* „zaatakowały” zapachy z rodzinnych okolic, gdy odczuł on bliskość ojczyzny.

W tych dwóch kierunkach – „antropologicznym” i „egzystencjalnym” – rysuje mi się dalsza droga interpretacji *Dziennika Trans-Atlantyckiego*...

6.2.

Gombrowicz „podróżuje” w swojej twórczości dużo – „w podróży” (tzn. poza miejscem zamieszkania, domem rodzinnym) są bohaterowie jego powieści. Także w *Dzienniku* pisarz często i chętnie odnotowuje zmianę miejsca swojego pobytu, podróżuje na argentyńską prowincję do posiadłości przyjaciela Dusia Jankowskiego, do Mar del Plata, udaje się w rejs po Rio Parana, wyjeżdża do Tandilu, w końcu płynie do Europy i przez Paryż dostaje się do Berlina Zachodniego, by wrócić do Francji. W końcu, gdy przygotowywał na zamówienie Radia Wolna Europa cykl pogadek, to ich część argentyńską zatytułował „Wędrówki po Argentynie”. Z mojego punktu widzenia istotne jest, że wszystkie te fragmenty *Dziennika* oraz *Wędrówki po Argentynie* są tekstami, które w szczególny sposób odwołują się do tradycji gatunkowej wyrastającej z tradycji sylwicznej literatury XVII wieku, a ważnej w kulturze literackiej romantyzmu, choć są – powiedziałbym „anty-bedekerami”, „konstruktywnie parodiują” ten gatunek⁴⁰⁹. Ale istotniejsze jest, że łączy je podobny sposób konstruowania podmiotu autorskiego, analogiczny do autobiograficznego podmiotu powieści – *Ferdynurke*, *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i *Kosmosu*. Jak w powieściach, podmiot-bohater opuszcza rodzinny dom czy miejsce zamieszkania i w trakcie podróży lub w miejscu, które jest jej celem zdarzają mu się przygody „uruchamiające” myśl, zwykle zmierzającą do zna-

⁴⁰⁹ O żywiole parodii i „parodii konstruktywnej” w twórczości Gombrowicza pisał już Michał Głowiński: *Parodia konstruktywna* (O „Pornografii”). W: Tegoż: *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002, s. 60–88.

lezenia jakiegoś wiarygodnego porządku w chaosie świata. Zwykle te teksty łączy też formuła inicjalna: „uciekłem”, „zwiąłem”, „wyjechałem”... *Dziennik Trans-Atlantycki* w tym kontekście jest jednak innym tekstem. Co prawda jego bohater „ucieka” z Argentyny, poddaje się przygodzie, „nieznanemu”, jakie czeka go u celu podróży, ale już w momencie rozpoczęcia rejsu „Federico” uświadamia sobie, że tym razem będzie to podróż w jedną stronę, że powrotu nie będzie, że ponownie w swoim życiu stanie się jednostką pozabawioną centrum, bezdomną... Poprzednio (w *Dzienniku*) zawsze mógł wrócić do swego mieszkania w Buenos Aires, (w *Ferdydurke*, *Pornografii* i *Kosmosie*) do Warszawy...

Inaczej w *Trans-Atlantyku* – jego bohater jest równie bezdomny, jak podróżny z „Federico”. Nie ma dokąd wracać, szuka miejsca osiedlenia:

Dotknąłem ziemi europejskiej dziś, 22-go, od dawna wiem, że dwie dwójki to moja cyfra, ziemi argentyńskiej też dotknąłem po raz pierwszy 22-go (sierpnia). Witaj magio! Analogia cyfr, wymowa dat... nędzarzu, jeśli nie możesz w co inne, spróbuj w to siebie złowić. Doszedłem do placu, gdzie stoi posąg Kolumba, i rzuciłem okiem na miasto, w którym, być może, osiedlę się po Berlinie na stałe (przeraza mnie każde słowo tego zdania: »Doszedłem« i »do« i »plac«, etcetera).

[D III, s. 108, wyróż. – J. O.]

Więc tak – *Dziennik Trans-Atlantycki*, czytany w kontekście analogii z *Trans-Atlantykem*, jawi się jako najważniejsza może w dziele Gombrowicza próba określenia egzystencjalnego statusu artysty-emigranta. To już nie tylko – o czym pisałem w pierwszej części niniejszego rozdziału – kluczowy tekst w Gombrowiczowskim dyskursie o śmierci, ale to też ważna tekstowa wykładnia też rozprawy na temat emigracji z pierwszego tomu *Dziennika*, będącej – przypominam – polemiką z artykułem Emila Ciorana⁴¹⁰. Ale wykładnia – jak zwykle u Gombrowicza – a rebours: jeśli poważnie potraktować tezę z polemiki z Cioranem:

[...] to zanurzenie się w świecie, jakim jest emigracja, powinno stanowić niesłychaną podniechęć dla literatury. [...] Wyjątkowa sposobność! Wyjątkowa chwila! Zdawałoby się więc, że silniejsze indywidualności, bogatsze jednostki, powinny zaryczeć jak lwy. Dlaczegoż nie ryczą? Dlaczego głos tych ludzi osłabł za granicą? ⁴¹¹

⁴¹⁰ Zob. W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956. Dzieła T. VII*. Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 64–68.

⁴¹¹ Tamże, s. 66.

W *Dzienniku Trans-Atlantyckim* leksyka architektoniczna w funkcji metonimii ludzkiego losu rewiduje przytoczony, o dziesięć lat wcześniejszy sąd:

Architektura.

Katedra bez wythnienienia budowana... Buduję ten gmach i buduję... nie mogę go dojrzeć. Czasem, w wyjątkowych okazjach... jakbym rozróżniał przez mgnienie oka coś... powiązanie sklepień, łuków, jakiś element symetrii... Pozory?

[D III, s. 105]

Jest więc tak, że Gombrowicz podporządkowujący od debiutu całą swoją twórczość (i – jak sądzę – życie) kreacji obrazu własnego losu, ten „architekt” Gombrowicza, w trakcie podróży powrotnej do Europy dociera do wniosku, iż nie jest w stanie swego gmachu („katedry”) zobaczyć, epifanijnie tylko postrzega jego elementy („sklepienia, łuki, jakiś element symetrii...”). Co stało się ze spełnioną trudną rolą pisarza-emigranta?

Nie łatwo być pisarzem na miarę emigracji, gdyż jest to miara zupełnej prawie samotności. Cóż dziwnego zatem, że, przestraszeni własną słabością i ogromem zadań, chowamy głowę w piasek i, organizując sobie parodie przeszłości, uciekamy od Świata w świątek?...⁴¹²

Przestrzeń *Dziennika* i w *Dzienniku* przedstawiona. Usytuowanie dziennikowego „ja” wobec przestrzeni właśnie. „Ja” w ciągłym ruchu – spacerze, przechadzce, podróży koleją czy samochodem, rejsie rzecznym, morskim, oceanicznym, duża ilość określeń sytuujących go w przestrzeni, często pytających o własną lokalizację przestrzenną:

Geografia. Gdzie jestem? Szedłem po drodze eukaliptusowej, ostatni raz przed wyjazdem. Tam byłem, wobec tych drzew, w perspektywie alei, na tym miałkim gruncie, pośród rzeczy wyraźnych: drzewa, listek, grudka, patyk, kora. Ale zarazem byłem w Południowej Ameryce – gdzie północ, zachód, południe, jak jestem umieszczony względem Chin, czy Alaski, w jakiej stronie biegun?⁴¹³

Paradoksy podróży, jak w *Diariuszu Rio Parana*:

Znów wstałem w nocy nie mogąc znieść, że on, statek, płynie beze mnie, gdy z nim nie

⁴¹² Tamże, s. 68.

⁴¹³ Tamże, s. 311–312.

*jestem i nie wiem, że płynie, jak płynie... Gwiazdzistość nieba. Statek parł w górę, pod prąd, pod wiatr, a o sto metrów ujrzałem białą ścianę wyniosłego brzegu, który uchodził w tył, ciągle, bez przerwy, w tył i w tył!*⁴¹⁴

Wędrowanie, podróż, tułaczka – to są ważne atrybuty emigranta, ale bohater Gombrowicza podróżuje jakoś inaczej, nie wchodzi w rolę romantycznego pielgrzyma – jego świat nie ma centrum, choć nie odważyłbym się określić jego strukturę jako strukturę labiryntu. Nie „zaprasza” czytelnika do odbicia wspólnej podróży, której celem jest poznanie nowych krain – wyjątkiem są *Wędrowki po Argentynie*, chyba najmniej udany tekst Gombrowicza... Bohater Gombrowicza postępuje raczej jak perypatetyk, rozmyślający i zapraszający do rozmowy w trakcie przechadzki, spaceru, podróży. A jednak jest, niczym romantyczny tułacz, wyobcowany, nigdy i nigdzie nie jest u siebie... Ciągłe powtarza: „ja”, „ja”, „ja”... „Ja” w o b e c tej myśli, tamtego przedmiotu, tego człowieka, tamtej formy, roli, twarzy... Gombrowicz samotny, ale zawsze właśnie w o b e c, prawie zawsze stylizujący (?) swój monolog na mowę kierowaną do uobecnianego słuchacza-czytelnika. Taka jest, z grubsza biorąc, natura wszystkich podróżnych tekstów autora *Kosmosu*. Z wyjątkiem *Dziennika Trans-Atlantyckiego*... W nim czytelnik-słuchacz „uobecniony” jest tylko dzięki inicjalnemu – „Moje zapiski z tej podróży? Proszę.” [D III, s. 99], poprzedzającemu zresztą jego właściwy tekst. Potem już tekst przybiera postać monologu, w którym wszystko, co się bohaterowi zdarza (poza spotkaniem z fantazmatem statku „Chrobry”) jest konsekwentnie bagatelizowane, nieistotne, nieważne... Jedynym przedmiotem dyskursu staje się los podmiotu autorskiego, los już „podsumowany”.

Pierwsza więc teza byłaby taka, że *Dziennik Trans-Atlantycki* jest w kontekście innych „podróżnych” tekstów Gombrowicza tekstem wyjątkowym. Następną – że całe „podróżopisarstwo” autora *Ferdydurke* wymyka się konwencji ustalonej w dwudziestowiecznym emigracyjnym podróżopisarstwie.

Najistotniejszą funkcję tegoż podróżopisarstwa można określić jako „oswajanie” przestrzeni osiedlenia, często łączy się ona z funkcją poznawczą, wówczas dzienniki i eseje podróżne przybierają postać bliską bedekerowi, choć od bedekera różni je subiektywizacja świata przedstawionego. To nie są obiektywne przewodniki turystyczne, ich bohater – wędrowiec, tułacz, podróżnik, emigrant – podporządkowuje funkcję poznawczą tek-

⁴¹⁴ Tamże, s. 315.

stu relacji z własnego, subiektywnego doświadczenia osvajania „nowego” świata, zwykle odnoszonego do porzuconej i niedostępnej „małej ojczyzny” – „małej ojczyzny”, jak pisali Józef Wittlin i Czesław Miłosz, zatrzymanej w czasie młodości lub dzieciństwa⁴¹⁵. Jakie teksty mam na myśli, pisząc tu o „podróżopisarstwie” dwudziestowiecznych emigrantów? Różnorodne gatunkowo – będą tu i eseje, i reportaże, i dzienniki podróży – reportaże amerykańskie Zygmunta Haupta, szkice Kazimierza Wierzyńskiego *Moja prywatna Ameryka*, „dzienniki podróży” Pawła Hostowca (Jerzego Stempowskiego), *Widzenia nad Zatoką San Francisco* Miłosza, *Aut Caesar aut nihil* Jana Lechonia, *Szkice piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego, wiele „amerykańskich” esejów Wittlina czy *Tablica z Macondo* Stanisława Barańczaka.

Na jeszcze jedną płaszczyznę odniesienia – nim do lektury *Dziennika Trans-Atlantyckiego* powrócę – muszę wskazać. Strategia „osvajania” obcości (gł. przestrzeni, krajobrazu kultury i obyczaju miejsca osiedlenia), która dominuje w wymienionych już tekstach, zwykle odnoszona jest do zatrzymanego w pamięci obrazu utraconej ojczyzny, choć nie jest to regułą (tak nie jest na przykład w reportażach Haupta). W polskiej literaturze emigracyjnej minionego wieku towarzyszy jej – przeciwstawna – strategia nostalgicznych powrotów do utraconej ojczyzny. Początkiem tego nurtu była zredagowana przez Mieczysława Grydzewskiego antologia *Kraj lat*

⁴¹⁵ „Wygnańcowi, żyjącemu przeszłością, zagraża mnóstwo niebezpieczeństw, np. niebezpieczeństwo wzdychania do rzeczy błahych, których istotny lub rzekomy czar przeminął raz na zawsze. Grozi mu niebezpieczeństwo wzdychania nawet do martwych rekwizytów, jakimi posługiwały się w swych dramatach lub farsach dawniejsze, dziś już nieżywe światy. W normalnym, przedwygnańczym istnieniu, te rekwizyty w ogóle nie zasługiwały na uwagę” – J. Wittlin: *Blaski i nędze wygnania*. W: Tegoż: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 146; „Wyobraźnia kierująca się ku odległemu regionowi czyjegoś dzieciństwa jest typowa dla literatury tęsknoty (dystans w przestrzeni często służy jako przebranie dla proustowskiego dystansu w czasie). Chociaż dość rozpowszechniona, literatura tęsknoty jest tylko jednym z wariantów radzenia sobie z oderwaniem od rodzinnego kraju. Nowy punkt, który organizuje przestrzeń w odniesieniu do siebie, nie może zostać wyeliminowany, to znaczy nie można siebie wyabstrahować z fizycznej obecności w określonym miejscu na Ziemi. Dlatego właśnie powstaje dziwne zjawisko: dwa ośrodki i dwie przestrzenie stworzone wokół nich nakładają się na siebie, lub – i to jest szczęśliwe rozwiązanie – zrastają się w jedno.” – C. z. Miłosz: *Noty o wygnaniu*. W: Tegoż: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1983, s. 48; zob. też: J. Olejniczak: *Wspominanie, wspomnienia, idealizacja*. W: Tegoż: *Arkadia i mała ojczyzna*. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz. Kraków 1992, gł. s. 52–57; W. Wysocki: *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*. W: *Pisarz na obczyźnie*. Red. T. Bujnicki i W. Wysocki, Wrocław 1985, gł. s. 27–42.

dziecinnych, a w tym nurcie mieszczą się tak różne utwory, jak eseje Stempowskiego (*W dolinie Dniestru*), Wittlina (*Mój Lwów*), *Dialogi lwowskie* Stanisława Vincenza, *Rodzenna Europa* Miłosza, *Kraj lat dziecinnych* Melchiora Wańkowicza, ale także *Wspomnienia polskie* Gombrowicza oraz teksty poetyckie tej rangi, co *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima czy *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosza oraz tak wybitne powieści, jak *Dolina Issy* Miłosza czy powojenne pasma *Na wysokiej połoninie* Vincenza.

I teraz powracam do *Dziennika Trans-Atlantyckiego*. Nie spełnia on wymogów pierwszego z opisanych modeli, funkcja poznawcza jest w nim zredukowana do minimum, a dokładniej: „przedstawieniowość”, referencyjność tego tekstu jest w nim w wielu miejscach kwestionowana. Pejzaże brzegów Ameryki Południowej:

Wciąż po lewej stronie majaczą się, tam gdzie wzrok się kończy, górzyste brzegi Brazylii.

Wczoraj Santos.

Dziś Rio de Janeiro.

Do diabła pejzaże! Pejzaże są szalenie głupie. Dużo wolę drobną nawet kradzież. Tak sobie wyjść ze statku na godzinę, stanąć na rogu nieznanym i ukraść...

[D III, s. 100]

Europa, Paryż? – też nie:

Transatlantyk, na pełnym Atlantyku, przekracza równik, celując dziobem prosto w Europę. Ciekawość? Podniecenie? Oczekiwanie? Otóż nie. Przyjaciele, wyglądający mnie tam, których na oczy dotąd nie widziałem, Jeleński, Giedroyc, Nadeau? Nie. Paryż po trzydziestu pięciu latach? Nie. Nie chcę poznawać. Jestem zamknięty i podsumowany.

[D III, s. 104–105]

Może więc plotki z pokładu „Federico”? – ale i one potraktowane są zdawkowo. Morski pejzaż? – tak, ale tylko jeden fantazmatyczny (oniryczny?) obraz spotkania „Federico” z „Chrobrym”... O zawartości poznawczej fragmentu decyduje właściwie tylko dyskurs poświęcony relacjom między Europą i Argentyną, między kulturą wyższą i niższą, choć i ten jest we właściwym *Dzienniku Trans-Atlantyckim* ledwie zasugerowany, więcej zajmował narratora w poprzedzających go fragmentach *Dziennika* (rozdział VII), gdzie podróż relacjonowana była z perspektywy Berlina.

Przedmiotem właściwym opisu w *Dzienniku Trans-Atlantyckim* jest więc pętla losu Gombrowicza. Zamknięcie w tym losie „epizodu” argentyńskiego, ale też i podsumowanie jego całości – ruch w stronę Europy jest przecież ruchem ku śmierci, o czym pisałem w pierwszej części tego rozdziału. Dobrze, ale jeśli w odniesieniu do twórczości pisze się lub mówi „Witold Gombrowicz”, to obok musi pojawić się szereg pytań: „Który z »Gombrowiczów«?”, „»Gombrowicz«, ale w jakiej roli?” Przypomnę słynne wyznanie o sytuacji dziennikowego „ja” z pierwszego tomu *Dziennika*:

Piszę ten dziennik z niechęcią. Jego nieszczerza szczerość męczy mnie. Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego to idzie do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli? [...] A jednak zdaję sobie sprawę, że trzeba być sobą na wszystkich piętrach pisania, to znaczy, że powinienem móc wyrazić się nie tylko w poemacie lub dramacie, ale i w zwykłej prozie – w artykule, czy w dzienniku – i lot sztuki musi znaleźć odpowiednik w sferze życia zwyczajnego, jak cień kondora kładzie się na ziemi. Co więcej, to przejście w świat codzienny, nieomal w podziemiu, jest dla mnie sprawą niezmiernie wagi. Chcę być balonem, ale na uwięzi, anteną, ale uziemioną, chcę być zdolny do przełożenia siebie na język zwyczajny. Ale – *traduttore, traditore*. Tu zdradzam siebie, jestem poniżej siebie.⁴¹⁶

– które można przecież uzupełnić wstępem do książkowego wydania pierwszego tomu⁴¹⁷.

Nie ulega wątpliwości, że *Dziennik Trans-Atlantycki* jest tekstem autobiograficznym, jest „autobiografią w autobiografii”, jak jest „dziennikiem w dzienniku”. Przy czym, ani wypracowane przez strukturalizm kategorie do opisu podmiotu autobiograficznego, ani kategoria „paktu autobiograficznego” Philippe’a Lejeune’a, niewiele z Gombrowiczowskiej konstrukcji wyjaśniają⁴¹⁸. Narzędzi do analizy dostarcza literaturoznawstwo poststrukturalne, myślę o koncepcji autobiografii Paula de Mana i kategorii „podmiotu sylleptycznego” Ryszarda Nycza⁴¹⁹. Najkrócej referując koncepcję

⁴¹⁶ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956...*, s. 56.

⁴¹⁷ Na temat strategii „rozmnażania Gombrowiczów” w twórczości autora *Ferdynurke* pisałem już w innym miejscu, zob. J. Olejniczak: *Podmiot(y) Gombrowicza*. W: *Tęgoż: „Kłamstwo nieprzerwane nas drąży”...*, s. 65–114.

⁴¹⁸ Por. Ph. Lejeune: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 1996.

⁴¹⁹ Por. P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 106–124;

de Mana, można napisać tak: im więcej w tekście śladów autobiografii, tym bardziej „przysłaniają one” „twarz” i „głos” autora. Zaś w ujęciu Nycza autoprezentacja (nachalna w przypadku autora *Kosmosu*!) autorskiego podmiotu zmienia jego tożsamość, przemieszcza biografię autora w przestrzeń literackiej fikcji. Gombrowicz w *Dzienniku Trans-Atlantyckim* „pisze” więc swój los, swoją biografię w podwójnym sensie – jego ramą tekstową jest przecież także skrajnie autobiograficzny dziennik...

Emigranci wracają do ojczyzny, wspominają ją, idealizują. Te powroty mają charakter snu (np. w eseju Wittlina *Mój Lwów*), utopii (np. Huculszczyna w emigracyjnych pasmach *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza) czy fantazmatu (taką sytuację na przykładzie ułańskiego czaka opisuje Wittlin w eseju *Blaski i nędze wygnania*). Emigranci zwykle są w drodze, w ruchu, często centrum świata stanowi ich utracona ojczyzna, w stosunku do niej określają swoje miejsce w świecie, ale z reguły ruch ich wędrówek jest stopniowym oddalaniem się od centrum. Tu świetnym przykładem jest literacka „geografia” Miłosza: Litwa – Warszawa – Francja – Berkeley. Realnie nigdy nie wracają. Gombrowicz w *Dzienniku Trans-Atlantyckim* wraca do Europy, wraca do ojczyzny?... Gdy w 1939 roku opuszczał Polskę (i Europę) był polskim, prowincjonalnym pisarzem, gdy w 1963 wraca – jest już pisarzem europejskim. Tak rozumiem intencję *Dziennika*, najmocniejszą „energię” tego tekstu... Gdy w „niby-rozmowach” z de Roux podsumowuje raz jeszcze swoją twórczość i siebie przez nią wykreowanego, powie:

Odrzucić precz Gombrowicza, skompromitować go, zniszczyć, tak, to byłoby ożywiające... ale najtrudniej walczyć z własną skorupą.⁴²⁰

Ale nawet Gombrowicz „poddaje się” typowym dla emigrantów nas-trojom... W XI rozdziale trzeciego tomu *Dziennika*, w którym następuje powrót do porzuconej w VIII rozdziale narracji dziennikowej (rozdziały VIII, IX i X są przytoczeniem „innego” dziennika, niż ten, „porzucony” w rozdziale VII, już pisany przecież w Berlinie, ten gest „porzucenia – przypominam – zasygnalizowany był formułą: „Moje zapiski z tej podróży? Proszę” [D III, s. 99]), znajduje się przecież przypomniany już przeze mnie

R. N y c z: *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: T e g o Ź: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997. gł. s. 107–114.

⁴²⁰ D. d e R o u x: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 146.

fragment: o zapachach z ojczyzny dzieciństwa odczutyh w czasie spaceru w berlińskim parku Tiergarten.

6.3.

Gombrowicz odbył dwie transatlantyckie podróże – w 1939 roku z Gdyni do Buenos Aires i w dwadzieścia cztery lata później z Buenos Aires do Barcelony. Jednak „morskie” przygody stały się tkanką tematyczną jego opowiadań na parę lat przed pierwszą morską (od razu oceaniczną) podróżą, myślę o wczesnych opowiadaniach *Przygody* i *Zdarzenia na brygu Banbury*. Pierwsza atlantycka podróż Gombrowicza jest też punktem wyjścia fabuły autobiograficznego *Trans-Atlantyku*. Ale to nie wszystko, bowiem istotniejsza od biograficznych faktów i autobiograficznych z nich relacji, zdaje mi się cecha pisarstwa autora *Ferdydurke*, polegająca na tym, iż w znacznej części jego twórczości (fikcjonalnej i eseistycznej, jeśli ten podział w odniesieniu do tej twórczości jest do utrzymania) narracja prowadzona jest z perspektywy podróży, ruchu, przemieszczania się, spaceru lub z perspektywy przystanków w tej podróży. Przypomnę tu, dla porządku, że najbardziej znaczące refleksje snuje podmiot *Dziennika* w trakcie spacerów eukaliptusową aleją i podróży rzecznym statkiem. *Diariusz Rio Parana* to *nb.* wyjątkowa w literaturze próba opisania fenomenu płynięcia, przemieszczania się bez ruchu. Zaś w trakcie spacerów eukaliptusową aleją Gombrowicz konkludował swoje najważniejsze ideowe spory, z naturą, komunizmem, egzystencjalizmem, katolicyzmem. Także w powieściach podmiot i bohater Gombrowicza nigdy nie jest „u siebie”, zawsze ucieka, przemieszcza się, wybiera w podróż – Józio uciekając przed kolejnymi formami, realnie ucieka z Warszawy, a potem z majątku Hurleckich; Witold z *Pornografii* podróżuje z Warszawy w Sandomierskie, Witold z *Kosmosu* ucieka przed rodzicami z Warszawy do Zakopanego – dopiero tam (w Sandomierskiem i w Zakopanem zawiążą się fabuły powieści). Podobnie, można by rzec jest w *Dzienniku* – ucieczka z Argentyny z a w i ą z u j e refleksję podsumowującą całą twórczość i los pisarza.

We fragmencie poprzedzającym w *Dzienniku* „właściwy” *Dziennik Trans-Atlantycki* Gombrowicz zanotował:

Burza, jaką nas powitał Atlantyk, nie była taka sobie codzienna (powiedział mi potem steward, że od bardzo dawna taka mu się nie zdarzyła), ocean był wszechzatracający, wiatr dławił i wiedziałem że na tej pustyni szalonej wyrasta już przede mną, wyznaczona kierunkiem naszym Europa – tak, nadciągała już,

a ja nie wiedziałem co zostawiam za sobą. Jaką Amerykę? Jaką Argentynę? Och, co to właściwie było tych lat dwadzieścia i cztery, z czym ja płynę do Europy? Ze wszystkich spotkań, jakie mnie oczekiwały, jedno było najkłopotliwsze... musiałem się spotkać z jednym białym statkiem... który wypłynął z polskiej Gdyni w drodze do Buenos, z którym więc miałem się spotkać nieuchronnie za jakiś tydzień na pełnym oceanie...

[D III, s. 93]

Zaś w zapisie bezpośrednio poprzedzającym *Dziennik Trans-Atlantycki* wyłania się dyskurs antropologiczny, jaki w niniejszym rozdziale dotąd zaledwie zasygnalizowałem:

Nie, ja nie to, żebym ją [Argentynę – J. O.] kochał, ja tylko chciałem mieć siebie w niej zakochanego i widocznie było mi gwałtownie potrzebne żeby nie zbliżać się do Europy inaczej, jak w stanie namiętnego odurzenia Argentyną, Ameryką. Nie chciałem chyba ukazać się u schyłku życia Europie bez piękności, jaka daje miłość – i może drżałem, że zerwanie z miejscem, które sobą nasyciłem, przeniesienie się do miejsc obcych, mną nierozgrzanych, zuboży mnie i oszudzi i zabije – więc pragnąłem być namiętny w Europie, namiętny Argentyną – i zwłaszcza drżałem przed tym jednym spotkaniem, które mnie oczekiwało (na pełnym oceanie, o zmroku, we mgłach słono-przestrzennych i zasnuwających) i za nic nie chciałem zjawić się na tym *rendez-vous* z zupełnie pustymi rękami.

[D III, s. 97]

Jak ten dyskurs charakteryzować? Przez pryzmat opozycji niedojrzałość (młodość)/dojrałość, niższość/wyższość oraz nieukształtowanie/kształt. Ameryka jest po stronie niedojrzałości i nieukształtowania, a więc także emocji, choć narrator *Dziennika* przyznaje:

Ja właściwie, wcale w niej nie byłem zakochany. Wyrażając się ściślej, ja tylko chciałem być zakochany w Argentynie.

[D III, s. 97]

Europa zaś spełnia paradygmat dojrałości, wyższości i kształtu. Obie strony opozycji konstruowane są wedle reguł retorycznej figury *pars pro toto* – częścią, w której kumulują się cechy kontynentów są Argentyna i Paryż. Sprawa wydaje się więc prosta i oczywista, Gombrowiczowskim dyskursem rządzą typowe dla niego i obecne w jego twórczości od debiutu opozycje. Ale...

W *Dzienniku Trans-Atlantyckim* ten porządek ulega dwóm charakterystycznym zaburzeniom. Pierwszym z nich jest obecność śmierci. O podróżę transatlantyckiej podmiot mówi:

Czymże jest ta jazda, jeśli nie jazdą w śmierć?...

[D III, s. 95]

– oraz (także w trybie retorycznego pytania!):

Osiąganie śmierci ruchem wstecznym? (nie ufam takim »myślom«).

[D III, s. 105]

a w dwa lata później:

Utwory napisane, rzeczy dokonane, czynią mnie wciąż żywym dla tych odwiedzających – gdy w teraźniejszości ślaniam się, umieram. To co jest, jest martwe, martwe, martwe, jakby skamieniało.

[D III, s. 192]

I zaburzenie drugie – zawsze podmiot, narrator, bohater Gombrowicza uciekał z formy ukształtowanej w bezformie lub formę niedojrzałą, co zwykle związane było także z erotycznym popędem. W *Dzienniku Transatlantyckim* jest dokładnie na odwrót. Z bezformia, nieuksztaltowania, niedojrzałości ucieka w formę ukształtowaną. Na początku podróży mówi:

Paryż po trzydziestu pięciu latach? Jestem zamknięty i podsumowany.

[D III, s. 105]

Zetknięcie z kontynentem europejskim tę diagnozę potwierdza, Gombrowiczowskiemu podmiotowi pozostaje zbuntować się przeciwko Europie, Paryżowi, Berlinowi, myśleniu o Polsce (Polska jest tu znakiem kultury niedojrzałej, ale w zestawieniu z Paryżem i Berlinem). Jednak bunt nie jest już możliwy, gdyż całym europejskim fragmentom *Dziennika* patronuje śmierć, swoista Gombrowiczowska tanatologia. Podobnie zresztą, jak obecność śmierci współorganizuje świat ostatniej powieści Gombrowicza – *Kosmosu*, nad którą pracował on w trakcie podróży do Europy. Starość Gombrowicza jest tożsama z dojrzałością Paryża:

Znałem nie od dzisiaj ukryte źródła mojej paryżofobii, wiedziałem, że to miasto zahacza o moją najczulszą stronę, o wiek, o problem wieku, i, rzecz pewna, jeśli miałem z Paryżem na pieńku to o to, że był miastem »po czterdziestce«. Och, mówiąc „po czterdziestce” nie myślę o starożytności tych murów tysiącletnich

– chcę powiedzieć tylko, że jest to miasto dla ludzi sięgających piątego krzyżyka. Plaże są miejscem młodości. W Paryżu czuje się w powietrzu czterdziestkę, nawet pięćdziesiątkę, te dwie cyfry wypełniają bulwary, place, skwery.

[D III, s. 110]

Wydawało mi się prawie śmieszne, że ta rzecz olbrzymia w dziejach, Europa, zamiast olśnić mnie nowością po latach pampy, latach niewidzenia, zapada mi się w stek ogólników, już zużytych.

[D III, s. 193]

6.4.

Ostatnią powieść Gombrowicza rozpoczyna następujący fragment:

Opowiem inną przygodę dziwniejszą...

Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzeczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz, skąd, jak, dużo by gadać, prawdę mówiąc byłem zmęczony ojcem i matką, w ogóle rodziną, zresztą chciałem odwalić przynajmniej jeden egzamin, a też zaczerpnąć zmiany, wyrwać się, pobyc gdzieś daleko. Wyjechałem do Zakopanego, idę Krupówkami, zastanawiam się jaki by pensjonacik niedrogi wytrzasnąć i spotykam Fuksa, ryza morda wyblakła blond, wylupiasta, spojrzenie wysmarowane apatią, ale ucieszył się, i ja się ucieszyłem, jak się masz, co tu robisz, szukam pokoju, ja także, mam adres – powiedział – dworku, gdzie i taniej, bo daleko, prawie już na gołej wsi. Idziemy więc, nogawki, obcasy w piachu, droga i gorąc, patrzę w dół, ziemia i piasek, iskrzą się kamyczki, raz, dwa, raz, dwa, nogawki, obcasy, pot, śpik w oczach niewyspanych z pociągu i nic prócz kroczenia tego oddolnego. Stanął.

– Wypoczniemy?

– Daleko jeszcze?

– Niedaleko.⁴²¹

Poza pierwszym zdaniem, będącym parafrazą zdania rozpoczynającego poprzednią powieść Gombrowicza – *Pornografię* („Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych”⁴²²), w *Kosmosie* od pierwszego akapitu „uruchomiony” zostaje zupełnie inny styl narracji. Jeśli w *Pornografii* oraz w *Trans-Atlantyku* od pierwszych zdań Gombrowicz, dzięki konsekwentnemu stosowaniu czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu przeszłego, „uruchamiał” typ narracji pamiętnikarskiej,

⁴²¹ W. Gombrowicz: *Kosmos. Dzieła T. V.* Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 5; wszystkie cytaty z *Kosmosu* zaznaczam w tekście głównym (K).

⁴²² W. Gombrowicz: *Pornografia. Dzieła T. IV.* Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 7.

kładąc jednocześnie sporą paletą różnorodnych środków stylistycznych nacisk na podkreślenie jej „ustności” – to w *Kosmosie* od pierwszych zdań wyraźnie dominuje czas teraźniejszy, a nawet przyszły. W dwóch ostatnich powieściach autora *Ferdydurke* (*Pornografii* i *Kosmosie*) tożsame jest pierwsze słowo: „Opowiem”. Ten czasownik jest ważny; ujawnia czynność narratora i „uruchamia” od pierwszego słowa czas narracji, sytuuje czytelnika w pozycji słuchacza godzącego się na warunki opowieści narzucone przez autorski podmiot. Ale w narracji prowadzonej w *Pornografii* (a także w *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku*) dominować będzie czas przeszły, pozycja więc czytelnika jest w tych powieściach tożsama z pozycją „słuchacza gawędy”, który poprzez akt lektury-słuchania wprowadzony jest w świat przedstawiony i „zmuszony” niejako do przyjęcia narzuconych mu przez autorski podmiot reguł oraz do zgody na horyzont poznawczy świata przedstawionego. W ostatniej powieści jest inaczej. Inicjalne: „Opowiem...” tworzy ramę tekstualną dla zupełnie innej sytuacji komunikacyjnej. „Słuchacza gawędy” z poprzednich utworów zastępuje tu słuchacz będący świadkiem „stawiania się”, nie tylko opowieści, ale i zdarzeń przedstawionych. Nie bez znaczenia jest tu też redukcja dokonana w stosunku do pierwszego zdania *Pornografii* – Gombrowicz rezygnuje w *Kosmosie* z zaimka „wam”, który w precyzyjny sposób ustalał przecież sytuację komunikacyjną. Teraz „komunikacyjność” przekazu jest jakby „zawieszona”, zakwestionowana, pozostawiona domysłowi czytelnika, „słuchacza-świadka” („słuchacza-współsprawcy”?). W perspektywie genologicznej można by tę zmianę ująć jako przesunięcie w „różnicę między względnymi długościami [...] obydwu płaszczyzn czasowych (czasu narracji i czasu zdarzeń powieściowych)”. W *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyku* i *Pornografii* „czas narracji jest pozornie krótszy od czasu zdarzeń”, zaś w *Kosmosie* „czas narracji, [...] wyodrębniony w narrację bezpośrednią, stawać się może niepomiaralnie dłuższy od czasu objętych nim wydarzeń.”⁴²³ Ta nowa, w kontekście wszystkich pozostałych powieści Gombrowicza, sytuacja komunikacyjna i narracyjna (a także nowa pozycja pomiotu!) wzmocniona jest także zdaniami inicjującymi niektóre rozdziały powieści:

⁴²³ Por. K. Wyk a: *Teoria czasu powieściowego. Wygląd problemu*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983, gł. s. 315–317.

Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*.

[K, s. 24]

Trudno będzie opowiedzieć dalszy ciąg tej mojej historii. W ogóle nie wiem, czy to jest historia. Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadowanie... elementów...

[K, s. 136]

Jednak – jak sądzę – wyjaśnianie tej znaczącej zmiany stylu narracji, jaka zaszła w ostatniej powieści Gombrowicza za pośrednictwem kategorii genologicznych i przez pryzmat gospodarowania w niej płaszczyznami temporalnymi, nie doprowadzi do przynajmniej jednego z jej głębokich sensów⁴²⁴.

Po inicjalnym, „niedokończonym” zdaniu narrator Gombrowicza niemalże rezygnuje w opowiadaniu z czasowników – „opowiada”, „rozmnażając” deklinacyjne części mowy, z rzadka sięgając po osobowe formy czasowników, zwykle zresztą pojawiają się one jako przytoczenia wypowiedzi bohaterów (pierwszoosobowego lub Fuksa, Leny, Leona). Odrzucenie czasu przeszłego, przeszłości, jest tu świadomym gestem bohatera („Wyjechałem do Zakopanego, idę Krupówkami...”) – powieść zaczyna się od konwencjonalnego motywu fabularnego, od ucieczki głównego bohatera z rodzinnego domu. Opuszczona przez bohatera Warszawa i rodzinny dom pojawiają się w dalszym toku narracji raczej incydentalnie, nie mając większego wpływu na „stwarzanie się” fabuły powieści⁴²⁵. Ale owo odrzucenie czasu przeszłego jest też gestem uwiarygodniającym stającą się (stwarzającą się) „tu

⁴²⁴ „Genologiczne” skomplikowanie *Kosmosu* zanalizował już Leonard Neuger, do niektórych wątków jego rozważań będę się tu odwoływał, a dokładniej – niektóre jego rozstrzygnięcia staną się punktem wyjścia mojej interpretacji, zob. L. Neuger: „*Kosmos*” Witolda Gombrowicza. *Genologiczne podstawy hipotez sensowności*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000, s. 160–172.

⁴²⁵ Interpretacja *Kosmosu*, jaką tu proponuję różni się w dość zasadniczy sposób od kierunku i konkluzji interpretacji Antoniego Libery. Różnimy się już w punkcie wyjścia, w interpretacji inicjalnego zdania powieści („Opowiem inną przygodę dziwniejszą...”), w ujęciu Libery ma ono znaczenie drugorzędne, podporządkowane jest „pierwszemu zdaniu powieści”, jej „pierwszej przyczynie” (chodzi o informację o „wypchnięciu” narratora z Warszawy do Zakopanego), w moim ujęciu jest co najmniej równoważne. W szkicu Libery można znaleźć skrupulatnie wynotowane fragmenty, w których pojawiają się warszawskie „reminiscencje”, a których wagę w moim przekonaniu badacz przecenia; zob. A. Libera: „*Kosmos*”..., gł. s. 397–403. Jeśli warszawskie „reminiscencje” nie mają bezpośredniego wpływu na działania Witolda, to właśnie Witold w zachowaniach Fuksa dostrzega bezpośredni wpływ konfliktu z przełożonym z biura.

i teraz” rzeczywistość przedstawioną⁴²⁶. Ona „staje się” przy współudziale słuchacza-świadka w cytowanym fragmencie rozpoczynającym powieść, a jak zobaczymy później będzie się „stwarzać” dzięki kreatywnym próbom podejmowanym w powieści przez parę jej głównych bohaterów. *Kosmos* rozpoczyna się od opisu ruchu, drogi. Bohaterowie idą w pierw Krupówkami, a potem drogą prowadzącą na obrzeża Zakopanego. Ruch, droga, oddane są za pomocą enumeracji. Wchodzące w ich skład rzeczowniki łączy zarówno pole semantyczne drogi i wędrówki, jak i jawna – stematyzowana przecież – rytmizacja tekstu („raz, dwa, raz, dwa...”) oraz inne środki brzmieniowe powodujące fonetyczne „przyleganie” sąsiadujących wyrazów (np. „brzęczy, gorąco drgające...”). Jakby tego jeszcze było mało, stylistyczne „zgęszczenie” (zwracam uwagę na operowanie metonimią, litotą, paralelizmami, choć i te chwytów nie wyczerpują listy wszystkich zastosowanych na początku powieści) fragmentów rozpoczynających *Kosmos* powoduje, iż Gombrowicz narzuca czytelnikowi tej powieści styl lektury nie tekstu narracyjnego, ale poetyckiego, w którym podstawowym nośnikiem znaczeń i sensów są nie zdania, ale słowa – „odwraca” więc niejako porządek stylistyczny powieści ustalony przez Michaiła Bachtina⁴²⁷. O „stylu narracji” *Kosmosu* w następujący sposób pisał już Kazimierz Bartoszyński: „styl rejestracji, nominalnej lub werbalnej, odnotowywania równoległości przestrzennej lub kolejności czasowej »protokołowanych« rzeczy lub zdarzeń. Są to wypowiedzi parataktyczne, niehierarchizowane syntaktycznie, ewokujące wrażenie mnogości: wielu rzeczy umieszczonych obok siebie lub po sobie w sposób dezorientujący. Występującą tu narrację określić można jako »bliską rzeczom«, momentalną, [...] pozbawioną określonego punktu widzenia właściwego »podsumowującemu« opowiadaniu *ex post*”⁴²⁸.

Czemu to wszystko służy? Zgadzam się z sądem tych krytyków, którzy

⁴²⁶ W pierwszym rozdziale zwracałem uwagę na niemożność jakiegokolwiek reprezentacji śmierci w czasie teraźniejszym. Gombrowicz podejmuje w *Kosmosie* próbę przekroczenia tej granicy, co w mojej interpretacji powieści stanowi jeden z najistotniejszych aspektów jego „tekstu śmierci”, o czym jeszcze w tym rozdziale będę pisał.

⁴²⁷ Zob. M. B a c h t i n: *Słowo w poezji i słowo w powieści*. W: T e g o Ź: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. G r a j e w s k i, Warszawa 1982, s. 83–100.

⁴²⁸ K. B a r t o s z y Ń s k i: „*Kosmos*” i antynomie. W: *Gombrowicz i krytycy...*, s. 656–657; co prawda przytoczone z tekstu Bartoszyńskiego zdania dotyczą innych fragmentów powieści, a badacz zastrzega, iż „są stylistycznie dla *Kosmosu* nietypowe” [s. 656] – więc uogólnienie, jakiego dokonałem w tekście głównym może się wydawać niecelne w stosunku do Bartoszyńskiego, jednak pozostaję przy nim i postaram się w dalszym wywodzie wyjaśnić przesłanki takiej decyzji oraz ją uargumentować.

twierdzili, że *Kosmos* zajmuje w hierarchii powieści Gombrowicza miejsce najwyższe; zgadzam się, iż zawarł on w tej powieści sumę swego doświadczenia artystycznego, światopoglądowego, życiowego, egzystencjalnego, metafizycznego, „płciowego” (seksualnego)...⁴²⁹ Jeśli więc jest *Kosmos* sumą doświadczenia artystycznego i myślowego pisarza, postawione pytanie ma dla interpretatora jego twórczości znaczenie fundamentalne, powrócę do niego pod koniec niniejszego szkicu. Póki co powracam do lektury *Kosmosu*.

Fuks i Witold (w linearnej lekturze nie mam prawa jeszcze wiedzieć, że takie jest imię głównego bohatera powieści, wiem o nim na razie, że jest studentem, który wyjechał [uciekł?] z Warszawy do Zakopanego, by przygotować się do zaległych egzaminów, ale w autokomentarzu do właśnie *Kosmosu* Gombrowicz przecież powiedział: „Minął czas czytania zwykłego”!⁴³⁰), nieco zmęczeni upałem i drogą, wkrótce po przytoczonym poprzednio krótkim dialogu, postanawiają na chwilę się zatrzymać. Nim to jednak nastąpi narrator „dzieli się” z czytelnikiem następującym opisem:

Rozejrzałem się i zobaczyłem to, co było do zobaczenia i czego nie chciało mi się widzieć, bo tyle razy widziałem: sosny i płoty, świerki i domki, zielska i trawa, rów, ścieżki i grządki, pola i komin... powietrze... i błyszczało od słońca, ale czarno, czerń drzew, szarość ziemi, przyziemna zieleń roślin, wszystko dość czarne. Pies zaszczekał, Fuks skrzyknął w krzaki.

[K, s. 6, wyróż. – J. O.]

Poza techniką enumeracji, na którą zwróciłem już uwagę, w tym opisie podkreślić trzeba, że narrator określa w nim swój stosunek do rzeczywistości (wyróżniłem w cytacie odpowiedni fragment) i jednocześnie swoje wobec niej oczekiwania – dostrzeżenia jakiegoś elementu wyjątkowego, tajemnicy...

Zostają te oczekiwania wkrótce spełnione, ale wpierrw trzeba zboczyć z drogi! Bohaterowie schodzą z niej na pobocze, zanurzają się w przydrożnych krzakach (bo tam chłodniej, jak stwierdza Fuks) i:

⁴²⁹ Sąd o ważności *Kosmosu* pojawia się we wszystkich właściwie interpretacjach tej powieści, spośród których za najważniejsze trzeba uznać następujące: A. Libera: „*Kosmos*”...; K. Bartoszyński: „*Kosmos*” i antynomie...; J. Błoński: O Gombrowiczu. W: *Gombrowicz i krytycy*..., s. 201–233; A. Okopień-Sławińska: *Wielkie bergowanie czyli hipoteza jedności „Kosmosu.”* W: *Gombrowicz i krytycy*..., s. 693–706; L. Neuger: „*Kosmos*” Witolda Gombrowicza...

⁴³⁰ D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem*..., s. 124.

Tam między gałązkami coś tkwiło – coś sterczało odrębnego i obcego, coś niewyraźnego... i temu przyglądał się też mój kompan.

– Wróbel.

– Acha.

Był to wróbel. Wróbel wisiał na drucie. Powieszony. Z przechylonym łebkiem i rozwartym dzióbkiem. Wisiał na kawałku cienkiego drutu, zahaczony o gałąź. Szczegółne. Powieszony ptak. Powieszony wróbel. Ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim głosem i wskazywała na rękę ludzką, która wdarła się w gąszcz – ale kto? Kto powiesił, po co, jaki mógł być powód?... myślałem w gmatwaniu, w tym rozrośnięciu obfitującym w milion kombinacji, a trzęsąca jazda koleją, noc hucząca pociągiem, niewyspanie, powietrze, słońce, marsz tutaj z tym Fuksem i Jasia, matka, chryja, moje „zamrażanie” starego, Roman, zresztą i kłopoty Fuksa z szefem w biurze (o których opowiadał), koleiny, grudy, obcasy, nogawki, kamyczki, liście, wszystko w ogóle przypadło naraz do tego wróbla, jak tłum na kolanach, a on zakręlował, ekscentryk... i kręlował w tym zakątku.

[K, s. 6, wyróż. – J. O.]

Tu „zawijuje się” fabuła powieści – wyjaśnienie tajemnicy powieszonego wróbla będzie impulsem skłaniającym Fuksa i Witolda do przedsięwzięcia „śledztwa” oraz misternej intrygi, zasilanej niejako później dostrzeganymi w świecie (pozornymi i rzeczywistymi) znakami, nie respektującymi, przekraczającymi reguły „porządkujące” postrzeganą rzeczywistość. Także tu, w tym fragmencie, rozpoczyna się „przygoda poznawcza” Witolda, usiłującego poprzez wyjaśnienie tajemnicy serii powieści, ale też wokół tej tajemnicy (bo ilość elementów potencjalnie znaczących w postrzeganej rzeczywistości gwałtownie rośnie), zhierarchizować świat, odkryć jego strukturę – temu służy wyliczenie „wszystkiego” (własnych kłopotów rodzinnych, problemów w pracy Fuksa, zmęczenia całonocną podróżą pociągiem, upału, drobin [„koleiny, grudy, obcasy, nogawki...”] – to przecież chaos) i sprowadzenie tego „wszystkiego” do tajemnicy powieszonego wróbla. Wyjaśnienie tej tajemnicy – takie jest rozumowanie narratora – chaos świata uporządkuje, przemieni w k o s m o s. W końcu, także w tym fragmencie swój początek mają również słowne obsesje, napędzające jakby narrację całości – zwracam uwagę na liczbę użytych w nim słów z pola semantycznego czasownika „wieszać” oraz na „nadużycie” rzeczowników „wróbel” i „ptak”.

Ciąg dalszy poddaje – na razie! – Gombrowicz i jego bohaterowie prawu przypadku. Fuks i Witold powracają na drogę, ruszają w stronę adresu wskazanego przez Fuksa, ale „przypadkiem” dostrzegają na furcie wiodącej do ogrodu jednego z domów (dlaczego, akurat tego, skoro: Fuks

i Witold „poprzednio minęli kilka takich tabliczek, nie zwracając na nie uwagi...” – K, s. 7) tabliczkę z informacją o wolnych pokojach do wynajęcia i (również „przypadkiem”) okazuje się, że oferowany pokój jest dla nich odpowiedni. Dlaczego: odpowiedni? Skoro wprawdzie wita ich służąca, której wygląd, a raczej jeden jej wyglądu szczegół do zamieszkania pod wspólnym dachem raczej nie zachęca:

Co mnie zastanowiło w tej kobiecie, to dziwne zeszpecenie ust na tej twarzy pocziwej gospośi o jasnych oczkach – usta miała z jednej strony jak gdyby nadcięte i to ich przedłużenie, o odrobinę, o milimetr, powodowało wywiniecie wargi górnej, uskakujące, czy wyslizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, o d s t r ę c z a ła zimnem płazowatym, żabim, a jednak mnie z miejsca rozgrzała i rozpaliała będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią płciowego, śliskiego i służowego.

[K, s. 8, wyróż. – J. O.]

Nie zachęca, „odstręcza” nawet, ale podnieca, wiedzie ku mrocznej erotyce. Choć obsesje erotyczne pojawiły się w powieści już wcześniej – gdy Fuks z Witoldem dostrzegli w przydrożnym zagajniku p o w i e s z o n e g o wróbla, ten przecież „s t e r c z a ł odrębny i obcy” (K, s. 6). Nie zachęca też widok pokoju, którym w następujący sposób dzieli się narrator:

[...] na górze znów korytarz i kilka drzwi, dom był ciasny. Otworzyła ostatni pokój z korytarza, który obejrzałem od jednego rzutu oka, gdyż był, jak wszystkie pokoje do wynajęcia, ciemnawy, z zapuszczoną roletą, z dwoma łózkami i z szafą, z wieszakiem, z karafką na spodku, z dwiema lampkami przy łózkach, bez żarówek, z lustrem w zabrudzonej ramie, brzydkiej. Trochę słońca, zza rolety osiadło na podłodze w jednym miejscu i dolatywał zapach bluszczu wraz z brzęczeniem bąka. Tylko że... a jednak zdarzyła się niespodzianka, gdyż jedno z łóżek było zajęte i leżał na nim ktoś, kobieta, i nawet mogłoby się zdawać, że nie leżała zupełnie tak, jak by należało, choć nie wiem na czym polegała ta, powiedzmy odrębność – czy, że łóżko było bez pościeli, z materacem jedynie – czy, że jej noga, leżąca częściowo na żelaznej siatce łóżka (gdyż materac trochę się przesunął), że połączenie nogi i metalu zaskoczyło mnie w tym dniu gorącym, brzęczącym, męczącym.

[K, s. 8–9]

Intruzem w pokoju do wynajęcia okazuje się Lena – córka gospodarzy, a logika fabuły nakazywałaby przypuszczać, iż połączenie widoku leżącej Leny z wcześniejszym podnieceniem spowodowanym widokiem zdefor-

mowanych ust służącej zdecyduje, że Fuks z Witoldem wynajmą ten właśnie pokój. A jednak nie, decydują się na inny (pewnie dlatego, że tańszy, choć nie łączył się bezpośrednio z łazienką), sąsiadujący i właściwie „taki sam”, jak opisany.

Spróbuję podsumować ten rozwijający się jakby poza wolą bohaterów ciąg przypadków. W przypadkowo wybranym domu zdeformowane usta gosposi (nie w każdym przecież mijanym po drodze domu z pokojami do wynajęcia znajduje się gosposia w ten sposób oszpecona) budzą w narratorze-bohaterze namiętność spotęgowaną widokiem przypadkiem leżącej na łóżku w oferowanym przez właścicielkę pokoju Leny (nie w każdym pokoju do wynajęcia znajdującym się w mijanych przez bohaterów domach niedbale leży na łóżku piękna kobieta; ale też Lena tylko przypadkiem, akurat w momencie, gdy potencjalni goście oglądają pokój właśnie w nim odpoczywa)... Tu już buduje się jakaś logika przypadku, jakaś struktura... Rozbija ją jednak nieoczekiwana decyzja bohaterów – wynajmują sąsiedni, ale „taki sam” pokój.

Celowo zdecydowałem się na szczegółowe przypomnienie pierwszych stron *Kosmosu*. Dwa są powody. Pierwszy, że sądzę, iż właśnie w tych inicjalnych fragmentach powieści zawarty jest projekt jej całości, uruchomione są wszystkie wątki fabularne, obsesje warunkujące wszystkie późniejsze działania bohatera oraz także językowo-stylistyczne reguły narracji opierającej się – na poziomie stylu – na słownych szeregach i obsesyjnie powracających słowach kluczowych. W poprzednich fragmentach była to inicjacja motywu śledztwa mającego wyjaśnić tajemnicę powieszenia wróbla, teraz jest to początek wątku erotycznych obsesji głównego bohatera. Ale istotniejszy jest powód drugi, pozornie przeciwstawiający się pierwszemu i kwestionujący zaproponowaną na początku tego szkicu interpretację reguł komunikacyjnych powieści. Pisałem tam – przypominam – że w *Kosmosie* odbiorca od pierwszego zdania usytuowany zostaje przez podmiot autorski w roli „słuchacza-świadka” stwarzającej się rzeczywistości. Że powstaje ona *in statu nascendi*, w trakcie (lub w efekcie) rozpleniwania się słów narratora. Teraz zaś wskazuję, że na pierwszych paru stronach zawarta jest całość powieści, a co najmniej jej projekt. Czy te przeciwstawne żywioły są do pogodzenia? Jak godzi je Gombrowicz? – oto pytania, na które trzeba poszukać odpowiedzi.

Już po interpretacji pierwszych stron *Kosmosu* można zaryzykować tezę, że obydwa motywy fabularne tej powieści – śledztwa zmierzającego

do wyjaśnienia tajemnicy serii powieści oraz motywu erotycznych obsesji głównego bohatera – podporządkowane są w niej tematowi, który nazwę „ontologią opowiadania”. „Opowiadania” w znaczeniu nazwy czynności, a nie jako określenie gatunku literackiego, rzecz jasna. Refleksji na temat czynności, statusu, ontologii, opowiadania można w twórczości Gombrowicza znaleźć bardzo dużo. Przypomnę niektóre z nich, porzucając na chwilę interpretację *Kosmosu*. We wstępie do krajowego wydania *Trans-Atlantyku* [1957] – w moim przekonaniu jednej z najważniejszych autotematycznych wypowiedzi Gombrowicza – można między innymi przeczytać następujący fragment:

Czy jednak myśl powyższa [refleksja na temat „polskości” – J. O.] jest tematem utworu? Czy sztuka jest w ogóle wypracowaniem na temat? Pytania chyba na czasie, gdyż, obawiam się, nie ze wszystkim jeszcze otrząsnęła się krytyka krajowa z socrealistycznej manii domagania się „sztuki na temat”. Nie, Trans-Atlantyk nie ma żadnego tematu poza historią, jaką opowiada. To tylko opowiadanie, to nic więcej, jak tylko pewien świat opowiedziany – który o tyle może być coś wart, o ile okaże się ucieśzny, barwny, odkrywczy i pobudzający – to coś lśniącego i migotliwego, mieniacego się mnóstwem znaczeń. Trans-Atlantyk jest po trosze wszystkim, co chcecie: satyrą, krytyką, traktatem, zabawą, absurdem, dramatem – ale niczym nie jest wyłącznie, ponieważ jest tylko mną, moją „wibracją”, moim wykładowaniem, moją egzystencją.⁴³¹

Zaś w autointerpretacji *Kosmosu* Gombrowicz pisał:

Kosmos nie jest zwykłą powieścią, która opowiada jakąś historię – dajmy na to – tragicznej miłości. Ta powieść jest o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się historii, o stwarzaniu się rzeczywistości, o tym jak ona niezdarnie, kulawo, rodzi się ze skojarzeń naszych... jakżeby takie formowanie nie miało wywołać zgrzytów, oporów, fałszów, co chwila niezdarna konstrukcja zapada się w chaos. *Kosmos* jest powieścią, która sama się stwarza, podczas pisania.⁴³²

W innym miejscu tej samej wypowiedzi dodawał, że:

Kosmos jest po trosze kryminalnym romanssem.⁴³³

⁴³¹ W. Gombrowicz: *Przedmowa do „Trans-Atlantyku”*. W: Tegoż: *Trans-Atlantyk. Dzieła T. III*. Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 6–7, wyróż. – J. O.

⁴³² D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 127.

⁴³³ Tamże, s. 128.

Podkreślał też, iż *Kosmos* stanowi rodzaj podsumowania zasadniczego sporu od debiutu toczonego w jego twórczości – sporu z formą (formalizmem, strukturalizmem):

W *Kosmosie* nie tylko mogę – za pomocą słowa – dać rozpad świata na elementy formy. Mogę również odtworzyć reakcję człowieka, najzwyczajszego, na taki proces rozkładowy, jego lęk, rozpacz, przypuśćmy, i w ten sposób znowu człowiek, a nie forma, stają się moim centrum. U mnie forma może jeszcze być piekłem. Lub rajem, u malarza musi być „forma jako taka”. Gdyby obraz mógł dać zarazem „formę jako taką” tudzież nudę człowieka, który się w nią wpatruje, nie miałbym powodu do zastrzeżeń.

Od tego ponownego uczłowiczenia niedoludźkości zależy, moim zdaniem, czy literatura przyszłości będzie dyndać w próżni, wyczyniając przeróżne esy floresy, czy też stanie na nogach. Jeśli mam rację, wygram, a jeśli nie... może też wygram, tylko że będę inaczej czytany.

Wyzwoliliśmy bestię Formy, teraz trzeba ją wziąć za rogi.⁴³⁴

I jeszcze – by zakończyć ten ciąg cytatów – fragment rozpoczynający autointerpretację:

Kosmos dla mnie jest czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek – zapatrzony w nią i nią porwany – usiłujący odczytać, zrozumieć powiązać w jakąś całość... Czerń, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością. Bóg raczy wiedzieć... mnie się zdaje, że groza *Kosmosu* zostanie odczytana, ale nie tak prędko.⁴³⁵

Z przytoczonych fragmentów Gombrowiczowskich autointerpretacji (*Trans-Atlantyku* i *Kosmosu*) wylania się całkiem spójny i – dodać trzeba – konsekwentnie przez autora *Pornografii* od debiutu realizowany, program powieści. Spójny, ale trzeba dodać, że nie unika w nim Gombrowicz sprzeczności. Gdy pisarz mówi: „groza *Kosmosu* zostanie odczytana ale nie tak prędko”, a w chwilę później zadaje retoryczne pytania –

Cóż w tym takiego nadzwyczajnego? Każdemu może się zdarzyć. Dlaczegoż aby to opowiedzieć miałbym się uciekać do czegoś więcej, niż zwykle opowiadać?⁴³⁶

⁴³⁴ Tamże, s. 126–127.

⁴³⁵ Tamże, s. 124.

⁴³⁶ Tamże, s. 127.

– trudno tego nie dostrzec. Jakie są punkty kluczowe tego programu? Problem formy – gatunkowej powieści i jako elementu kultury (?) czy życia społecznego (?) odbierającego jednostce jej podmiotowość, ale też – tak rozumiem Gombrowicza – skłaniającego jednostkę do heroicznego zwykle docierania do własnej podmiotowości i tożsamości⁴³⁷. Inna sprawa, że ten heroizm zwykle kończy się klęską, niemożnością powszechną, jak na lekcji Bładaczki w *Ferdydurke*. Kwestią drugą jest – co także oczywiste – stosunek podmiotu autorskiego do fabuły i – szerzej – świata przedstawionego. Wiele już razy przez badaczy i krytyków Gombrowicza przywoływana formuła Bartoszyńskiego, że to są opowieści „o nieważności »tego, jak było naprawdę«”⁴³⁸ jest w moim przekonaniu trafna, uzupełnić ją można tylko parafrazą słów autora *Kosmosu*, że w powieści opowiada się po to, by opowiadać, by doprowadzić do sytuacji, w której opowieść sama się stwarza. No dobrze, ale przecież najbardziej wyraziste w prozie Gombrowicza gesty „unieważniania” dotyczą właśnie fabuły – chodzi mi o „ostatnie” zdania powieści czy o manifestację nielinearności fabuły *Ferdydurke*⁴³⁹ – w *Kosmosie* zaś gest jest podwojony: wpierw obmywający wszystko deszcz, w chwilę później słynne ostatnie zdanie (żał bierze, że jego interpretacji nie może towarzyszyć relacja podobna do tej, jaką mamy w odniesieniu do dwuwiersza

⁴³⁷ W *Rozmowach z Gombrowiczem* jest fragment, w którym pisarz wprost artykułuje swoje stanowisko, co poważnie argumentuje tezę, iż problematyka formy w jego twórczości podporządkowana jest strategii ratowania podmiotowości jednostki: „Wszystkie znaki na niebie i ziemi o tym świadczą, kryzys ideologii, wzrastające zainteresowanie formą, tendencje najnowsze nauki. Tylko, że mnie to nie wystarcza. Jeśli ten wzrastający formalizm nie zostanie zrównoważony humanizmem, to jest człowiekiem, to jest ludzkim bólem, pasją, na tej nowej Saharze zginę, ja i moje utwory. Nie ja jeden, zresztą.” [D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...* s. 125].

⁴³⁸ Por. K. Bartoszyński: *O nieważności »tego, jak było naprawdę“*. („Zbrodnia z premedytacją” Witolda Gombrowicza). W: *Gombrowicz i krytycy...*, s. 385–396. Bartoszyński pisał tam (w odniesieniu do *Zbrodni z premedytacją*!): „[...] opowieść Gombrowicza odsłania w sposób najogólniejszy ontologiczną relatywność faktów i ról człowieka, kształtujących się niejako na naszych oczach, a pozbawionych bytu absolutnego i niewątpliwego.” [s. 391] – komentarz to adekwatny do podstawowej problematyki *Kosmosu*! To jeszcze jeden, i poważny, argument na rzecz tezy, że w debiutanckim *Pamiętniku z okresu dojrzewania* zawarty był już, „domysłany” niemal w całości projekt dzieła Gombrowicza.

⁴³⁹ Opisałem te chwytły w innym miejscu, zob.: *Podmiot(y) Gombrowicza...*, gł. s. 101–106.

kończącego *Ferdydurke*!⁴⁴⁰):

Dziś na obiad była potrawka z kury.

[K, s. 148]

Jak pogodzić wiele razy składane deklaracje o „samo-się-stwarzaniu” opowieści, gdy jednocześnie tak konsekwentnie i dobitnie unieważnia się jej istotę – fabułę? Nie ma wyjścia – trzeba to wprost napisać – Gombrowicz w swoich autointerpretacjach wie, że na manowce! Wiedział, że „literatura i piskorz póty żyją, póki się wymykają”⁴⁴¹, ukrył – nie tylko w *Dzienniku* – swoje „ja” za niezliczoną ilością ról autorskiego, „niby-autobiograficznego”, podmiotu. Zacierał ślady, pozostawiał ślady fałszywe, ale przecież nie uniknął i tego, by podświadomie swoje dzieło tropami naznaczyć... Nie lubił psychoanalizy, którą znał – lecz jego dzieło, a w nim *Kosmos* w szczególnym stopniu, właśnie psychoanalitycznej lekturze świetnie się poddaje! Skrywał starannie najbardziej intymną sferę swojego życia, a w świetle wielu interpretacji jego dzieła można – nie zachowując już poprawnej ostrożności – twierdzić, że właśnie intymność jest najistotniejszym składnikiem, tematem tego dzieła.

I tu, w takim porządku widziałbym *Kosmos*, „kosmos *Kosmosu*”. Gombrowicz chce, by czytać go jako opowieść o stwarzaniu się opowieści, odbiorcę nawet – jak pisałem na początku – czyni współodpowiedzialnym za jej powstawanie. A problem zasadniczy jest gdzie indziej... Rzecz w tym, że to powieść nie o opowiadaniu, a o nazywaniu świata, o granicach *mimesis*... Tytuł to metonimia i zaprzeczenie jednocześnie. Metonimia świata – jedna ze słownikowych definicji słowa „kosmos” podaje jego znaczenie filozoficzne, wywodzone z greckiej etymologii – „kosmos – świat pojęty jako wewnętrznie uporządkowana i harmonijnie zbudowana całość,

⁴⁴⁰ Chodzi mi o relację wieloletniej służącej w domu Gombrowiczów Anieli Brzozowskiej-Lukasiewiczowej („Anieli Ciemnej”), zob. J. Siedlecka: *Jaśnie Panicz...*, s. 107. W „Wysokich obcasach” (dodatku do „Gazety Wyborczej”) z dnia 3 kwietnia 2004 opublikowany został wywiad z Ritą Gombrowicz, w którym znajduje się następujący fragment: „(Marek Mikos): Ostatnią powieść przed śmiercią – »Kosmos« – zakończył: »Dziś na obiad była potrawka z kury«. To pani odpowiedź? (Rita Gombrowicz) – W pewnym sensie. Szukał rozpaczliwie puenty. Wreszcie wszedł do kuchni. Robiłam właśnie potrawkę. Gdy ją ujrzał, wybiegł do pokoju. Za chwilę wrócił rozradowany i przeczytał mi to zdanie. Wziął je wprost z mojego garnka”. [„Wysokie obcasy” 2004, nr 14].

⁴⁴¹ Por. D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 101.

przeciwieństwo chaosu”⁴⁴². W polszczyźnie dziewiętnastowiecznej – jeśli wierzyć słownikowi Samuela Bogumiła Lindego – słowo „kosmos” samodzielnie nie było używane, ale jego ślady były obecne w złożeniach: „kosmografia” i „kosmograf”. To pierwsze Linde tłumaczył jako „światopistwo” i „miropistwo”, to drugie zaś jako „światopis”, „światopisarz”⁴⁴³. W *Kosmosie* Gombrowicz podejmuje się zadania niewykonanego, uprawia „światopistwo” właśnie, chce nazwać, uporządkować świat. Ponosi klęskę – nie artystyczną rzecz jasna – i tu jest element zaprzeczenia.

6.5.

Ale możliwa jest jeszcze inna interpretacja dezintegracji podmiotu Gombrowicza i podjętej w *Kosmosie* próby przekroczenia granicy reprezentacji polegającej na stworzeniu relacji w czasie teraźniejszym oraz powieści jako całości.

W tej powieści w najbardziej radykalny sposób dezintegracja „ja” jest paralelna z dezintegracją, rozpadem świata pozbawionego jakiegokolwiek instancji porządkującej. Bohaterowie podejmują – heroiczne i groteskowe jednocześnie – próby odczytania znakowego chaosu. Tak interpretować można zarówno swoistą „teorię/religię onanizmu i »dziwołżenia się ze słowostworem«” [K, s. 21] [„kochanieńki”, „maselko”, „wyobrazluchny”, „Mańcia”, „ciumciawisz”, „ciuciu”...] Leona, jak i „śledztwo” prowadzone przez Witolda z Fuksem. Jednak ich działania (Leona, Witolda, Fuxsa) nie prowadzą do rozwikłania Tajemnicy. Ta – mroczna i tragiczna w gruncie rzeczy – wyłania się niejako poza ich wolą, pomimo ich świadome, pozornie racjonalne („pozornie”, bo mające charakter groteskowy) działania. Wyłania się w seksualności i doświadczeniu śmierci. Witold pożąda Lenę od jej poznania, ale orgazmu doznaje na widok okaleczonych ust Katasi (cytowałem już poprzednio fragmenty ze s. 7–8 powieści). Gdy po emocjach podróży i pierwszych spotkań z Kasią i Leną Witold dociera do wynajętego u Wojtysów pokoju, „mówi” tak:

Rzuciłem się na łóżko, zawirowałem, zasnąłem, usta wysliznięte z ust, wargi będące bardziej wargami dlatego, że mniej były wargami...

[K, s. 9]

⁴⁴² *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. M. S z y m c z a k, Warszawa 1983, s. 1022.

⁴⁴³ Zob. M. S. B. L i n d e: *Słownik języka polskiego*. T. 2, G – L. Warszawa 1951, s. 458; T e g o z: *Słownik języka polskiego*. T. 5, R – T. Warszawa 1951, s. 517.

Potem kolacja i bezsenna noc, w czasie której Witold gorączkowo usiłuje rozwiązać zagadkę tajemnego związku ust Leny i ust Katasi, a dokładniej: własnego odkrycia, że taki związek istnieje; a jeszcze dokładniej: doświadczenia tych ust sprowadzającego się do nieostrej opozycji między pożądaniem a nieoczekiwanym spełnieniem. Witold udaje się na nocny spacer, w czasie którego usiłuje rozpoznać topografię domu Wojtysów i jego najbliższych okolic. Jest pierwszy raz w powieści samotny, ale od razu jest to samotność „kosmiczna”, wobec k o s m o s u :

Gwiazdzistość nieba bezksiężycowego – niesłychana – w tych wyrojeniach wybijały się konstelacje, niektóre znałem, Wielki Wóz, Niedźwiedzica, odnajdywałem je, ale inne, mnie nie wiadome, też czaiły się jakby wpisane w rozmieszczenie najgłówniejsze gwiazd, próbowałem ustalać linie, wiążące w figury... i to rozróżnienie, narzucanie tej mapy, zmęczyło mnie nagle, przerzuciłem się na ogródek, ale i tutaj zmęczyła mnie zaraz wielość przedmiotów, takich jak komin, rura, załamanie rynny, gzyms muru, drzewko, albo i trudniejszych, będących kombinacją, jak na przykład skręt i niknięcie ścieżki, rytm cieniów... i niechętnie zaczynałem też tutaj szukać figur, układów, nie chciało mi się, byłem znudzony i niecierpliwy i kapryśny aż uprzytomniłem sobie, że to, co w tych przedmiotach mnie przykuwa, bo ja wiem, przyciąga, to „za” „poza”, to to, że jeden przedmiot był „za” drugim, rura za kominem, mur za rogiem kuchni, jak... jak... jak... katasine wargi z usteczkami Leny...

[K, s. 13–14]

Samotny podmiot wobec bezkresu gwiazdzistego, choć bezksiężycowego nieba odnajduje na nim zarys porządku, by w chwilę potem przenieść go na inne elementy (gwiazdy) postrzegane na niebie. I „odczytać” powtórzenie tej samej struktury, albo raczej narzucić ją na otaczającą go przestrzeń, gdzie obowiązuje ten sam przesyt (teraz – „przedmiotów”, przedtem – gwiazd)... Kolejny gest poznawczy prowadzi ku niedawnym doświadczeniom – ku ustom Katasi oraz Leny i jeszcze wcześniejszym – powieszonoego wróbla (powieszonoego, ale też sterczącego i odrębnego). Zarówno sterczący wróbel, jak i pierwszy opis ust Katasi mają charakter erotyczny, ale jednocześnie przecież powieszony wróbel to znak znajdujący swoją motywację w symbolice śmierci. Eros (usta, sterczący wróbel) zapowiedziany przez Tanatosa (powieszony wróbel), a wszystko, te symetrie, struktura, zarys porządku, „mapa”, zrodzone w umyśle Witolda w nocy, na granicy jawy i snu, racjonalności i wyobraźni:

Zdumiałem się bardziej, niżby należało, w ogóle jakiś skłonny byłem do przesady, poza tym konstelacje, ten tam Wielki Wóz etc., przydawały mi czegoś mózgowego, męczącego, pomyślałem „co, usta, razem?” i co mnie w szczególności zadziwiał, to iż te usta, jednej i drugiej, teraz, w wyobraźni, we wspomnieniu, były bardziej ze sobą związane, niż wtedy, przy stole, nawet potrzęsnałem głową, jakbym się otrząsał, ale od tego związek warg Leny z wargami Katasi stał się wyraźniejszy, więc uśmiechnąłem się, bo przecież wywichnięta rozwiązłość katasina, ten jej umyk w świństwo nie miał nic, ale to nic wspólnego ze świeżym rozchyleniem dziewiczego stulenia wargowego Leny, tyle tylko, że jedno było „względem drugiego” – jak na mapie – jak na mapie jedno miasto względem drugiego miasta – w ogóle mapa wmieszała mi się do głowy, mapa nieba, czy mapa zwykła z miastami etc. Ten cały „związek” nie był właściwie związkiem, były to po prostu jedno usta rozpatrywane w odniesieniu do drugich ust, w sensie odległości na przykład, kierunku, położenia... nic więcej... ale było faktem, że ja kalkulując teraz, iż usta Katasi znajdują się zapewne gdzieś w pobliżu kuchni (tam spała) zastanawiałem się gdzie, w jakiej stronie, w jakiej odległości od nich mogą znajdować się usteczka Leny. I moje zimno-lubieżne dążenie do Katasi na tym korytarzu uległo zwichnięciu wskutek tego domieszania się ubocznego Leny.

[K, s. 14]

Wróbel! Wróbel! Właściwie ani Fuks, ani wróbel, nie wzbudzały mego zainteresowania, usta, rzecz prosta, były bardziej zaciekawiające... tak mi się myślało w roztargnieniu... więc porzucam wróbla żeby na ustach się skupić i wytworzyła się jakaś męcząca gra w tennis, bo wróbel odsyłał mnie do ust, usta do wróbla, znalazłem się pomiędzy wróblem i ustami, jedno drugim się zasłania, gdy tylko dopadałem ust, skwapliwie, jak gdybym je zgubił, już wiedziałem, że poza tą stroną domu jest tamta strona, poza ustami wróbel samotnie wiszący... A najprzykrzejsze, iż wróbel nie dawał się umieścić z ustami na wspólnej mapie, był on zupełnie poza, z innej dziedziny, i zresztą przypadkowy, niedorzeczny nawet, więc po co mi się napataczał, nie miał prawa!... Och, och, nie miał prawa! Nie miał prawa? Im mniej uzasadnione, tym silniej się narzucało i bardziej było natrętne i trudniej było się odczepić – jeśli nie miał prawa, to tym bardziej znaczące, że się mnie czepia!

Jeszcze chwilę stałem na korytarzu, pomiędzy wróblem a ustami. Wróciłem do pokoju, położyłem się i, prędzej, niżby można było oczekiwać, zasnąłem.

[K, s. 15]

Następny dzień nie jest ważny, pusta gadanina Fuksa na temat jego konfliktu z Drozdowskim – szefem biura, w którym pracuje, nieważny wyjazd na Krupówki po niezbędne sprawunki i oczekiwanie na wspólną kolację, w trakcie której potwierdzić będzie można zarys porządku, jaki wyłonił się w czasie nocnego monologu. W jej trakcie wszystko się jednak rozsypie, przy stole pojawia się mąż Leny – Ludwik:

Ale cóż za niespodziewane pomieszanie szyków!
Była mężatką! Mąż zjawił się, gdyśmy już byli w trakcie jedzenia i teraz schylał nad talerzem nos podługowaty, a ja przyglądałem się z niesmaczną ciekawością temu jej erotycznemu współnikowi. Zamęt – nie żeby mnie zazdrość brała, a tylko że ona stała mi się inna, zupełnie odmieniona tym mężczyzną, tak mi obcym a tak wprowadzonym w najtajniejsze stulenia tych ustek – było widoczne, że pobrali się całkiem niedawno, ręką nakrywał jej rękę i w oczy zaglądał. Jaki był?

[K, s. 16]

Ludwik staje się dla Witolda rywalem! Nie pasuje do porządku, jaki się już zarysowywał, wyłaniał, nie pasuje, jak wcześniej w drodze do pensjonatu z okolicznego pejzażu wyodrębniał się wiszący wróbel.

Kochali się? Miłość namiętna? Rozsądna? Romantyczna? Łatwa? Trudna? Nie kochali się?

[K, s. 17]

– natrętne pytania zaczynają dręczyć, by kulminować w słynnej scenie podglądania Leny i Ludwika w ich sypialni, która w ostateczny sposób niszczy seksualny porządek kosmosu. W „ostateczny” sposób, gdyż jest w powieści wiele sygnałów, znaków, pokracznej, wykraczającej poza normę, a nawet groteskowej erotyki. Leon okazuje się być kapłanem onanizmu⁴⁴⁴, w czasie piknikowej wycieczki w Dolinę Kościeliską Witold gwałci księdza katolickiego⁴⁴⁵, a relacje między uczestniczącymi w wycieczce młodymi

⁴⁴⁴ „Zaskoczyła mnie ciemność, stało się ciemniej niżby można było przypuszczać, to chyba chmury były już nad nami. Pod głazem był prawie niewidoczny [Leon – J. O.]. Co robił? Musiał tam wyrabiać jakieś obrzydliwości, podniecał się, rozpamiętywał dawną dziwkę jedyną, wysilał się, pracował, celebrował świństwo swoje. Ale... a jeśli nie był pewny, że to tutaj? I celebrował na chybił trafił? Zdziwiło mnie, że nikt nie odchodzi, wszak już zmiarkowali po co ich sprowadził, żeby przyglądali się, żeby go podniecali przyglądaniem. Tak łatwo było odejść. Ale nikt nie odchodził. Lena np. mogłaby odejść, a nie odchodziła. Nie ruszała się. Zaczął dyszeć. Dyszał rytmicznie. Nikt nie mógł dojrzeć, co on, jak. Ale nie odchodzili. Zajączał. Jęk był lubieżny, ale, właściwie, pracowity, był żeby siebie rozlubieńczyć. Zajączał i zaskowyczał. Skowyt, zduszony, gardłowy, był żeby się uwszetczyć, jak on pracował, jak się wysilał, jak się swinił z sobą, jak święcił i celebrował... Pracował. Wysilał się. Dyszał. Skowyczał. Wysila się. Pracuje.” – K, s. 147–148; zob. też s. 107, 127.

⁴⁴⁵ „Szedłem za nimi. Bawili się latarkami. W kinie czasem oglądamy na komicznym seansie myśliwca posuwającego się ostrożnie z bronią gotową do strzału, gdy krok w krok za nim stąpa potworny zwierz, niedźwiedź olbrzymi, gigantyczny goryl. Był to ksiądz. Szedł tuż za mną, trochę z boku, widocznie włókł się na samym końcu, nie wiedząc po co

małżonkami (Lolusiami i Tolusiami) także budzą wielkie wątpliwości⁴⁴⁶. Jednak ostateczny kres nadziei na to, iż Eros daje szansę na uporządkowanie świata przynosi właśnie scena podglądania.

Witold wdrapuje się na drzewo, by z gałęzi przez okno sypialni małżeńskiej Leny i Ludwika zobaczyć... Co?:

Nie było łatwo, trwało długo, a ciekawość stawiała się gorączkowa: zobaczyć ją, zobaczyć ją, zobaczyć ją – zobaczyć ją z nim – co zobaczyć?... Po tym łomotaniu, waleniu – co zobaczyć?

[K, s. 56]

i na co, może bał się zostać sam z sobą w domu – ja go z początku nie zauważyłem, przypłatał się do mnie – z paluczkami swoimi chłopskimi, przebiegającymi. Z sutanną. Niebo i piekło. Grzech. Święty Kościół Katolicki, matka nasza. Chłód konfesjonału. Grzech. *In saecula saeculorum*. Kościół. Chłód konfesjonału. Kościół i papież. Grzech. Potępienie. Sutanna. Niebo i piekło. *Ite, missa est*. Grzech. Cnota. Grzech. Chłód konfesjonału. *Sequentia sancti*... Kościół. Piekło. Sutanna. Grzech... Chłód konfesjonału. Pchnąłem go silnie, aż się zatoczył. W samym momencie pchnięcia przestraszyłem się – co ja wyrabiam?! Wyskok, wybryk! Narobi krzyku! Otóż nie. Moja ręka natrafiła na taką nieszczęśliwą bierność, że od razu się uspokoiłem. Zatrzymał się i nie patrzył na mnie. Staliśmy. Widziałem dobrze jego twarz. I usta. Podniosłem rękę, chciałem mu wsadzić palec w usta. Ale zęby miał zaciśnięte. Lewą ręką wziąłem go za podbródek, otworzyłem usta, wsadziłem palec.” – K, s. 144–145.

⁴⁴⁶ „Ale powoli furka nasza nabierała animuszu, nowa parka, on, Luluś, ona, Lulusia, zaczynała się ożywiać i wkrótce, po wstępnych »oj, Lulu, czy ja termosu nie zapomniałam« oraz »Lula, zabierz ten plecak, uwiera mnie«, oddali się lulusiowaniu na całego! Lulusia, młodsza od Leny, pulchniutka i różowiutka, z dołeczkami cacy, z paluszkami a kuku, z torebką, z chusteczką, z parasolką, z rouge, z zapalniczką, wierciła się tym wszystkim i paplała hi-hi-hi, to ta szosa do Kościeliskiej, trzęsie, lubię, dawno się nie trzęsłam, ty Lulu, kiedy się trząślesz, co za ganeczek, Lena, popatrz, ja bym tu sobie salonik, a Lulu tam, gdzie duże okno, gabinet, tylko karzelki bym wyrzuciła, nie znoszę karzelków, Lena lubisz karzelki? [...] A Luluś był akurat, jak Lulusia, choć krępy, z grubymi łydami... ale puculowaty, roztrzęsiony, zaokrąglony w bioderkach, z zadartym nosem, z wzorzystymi pończochami, z kapelusikiem tyrolskim, z aparatem fotograficznym, z oczmi niebieskimi, z neserem, z tłustymi rączkami, w pumpach. Upojeni tym, że stanowią parkę Lulusiów – on, Luluś, ona Lulusia, – oddawali się lulusiowaniu i jedno drugiemu podbijało bębenka, tak więc, gdy Lulusia ujrawszy ładną willę zaznaczyła, że jej mama przyzwyczajona jest do wygód, Luluś napomknął, że jego mama co roku wyjeżdża do wód za granicę i dodał, że jego mama ma kolekcję chińskich abażurów, a wtedy Lulusia, że jej mama ma siedem słoni z kości słoniowej. Paplaniu temu nie podobna było odmówić uśmiešku, ten zaś uśmiešek dodawał im werwy i znowu paplali, i paplanie łączyło się z nieistotnością, przesuwającą się monotonnie w klusie koni, w ruchu oddalającym, który rozkładał krainę na koncentryczne kręgi, krążące szybciej lub wolniej.” – K, s. 83–84.

Napięcie i podniecenie narasta, Witold zbliża się do tajemnicy, która – być może – zostanie definitywnie wyjaśniona, świat odzyska jakąś instancję, jakiś porządek...

Wreszcie ujrzałem.
Zbaraniałem.
On jej czajnik pokazywał.
Czajnik.
[...]

Na wszystko byłem przygotowany. Ale nie na czajnik. Trzeba zrozumieć, co to jest kropla przepełniająca czarę. Co to jest „za dużo”. Istnieje coś jak nadmiar rzeczywistości, jej spęcnienie już nie do zniesienia. [...] Dość. Ścisnęła mi się krtąń. Ja go nie przełknę. Nie dam rady. Dość już. Zawracać. Do domu.

[K, s. 57]

Dalszy ciąg obserwowanych zdarzeń odradza jednak nadzieję na spełnienie... Lena przygotowuje się do snu, rozbiera się [„Nagością mnie uderzyło z piersi, ramion.”]. To powstrzymuje Witolda:

[...] dowiem się teraz, jaka jest, jak jest z nim na goło, nikczemna, podła, brudna, oślizgła, zmysłowa, święta, czuła, czysta, wierna, świeża, powabna, a może kietka? Może tylko łatwa? Głęboka? A może zacięta tylko, lub rozczarowana, znudzona, obojętna, gorąca, chytra, zła, anielska, nieśmiała, bezczelna, w końcu zobaczę! Już uda ukazały się, raz, drugi, zaraz będę wiedział, na koniec dowiem się czegoś, w końcu coś mi się ukaże...
Czajnik.

[K, s. 57]

Ludwik gasi światło, Witold zeskakuje z drzewa, na ganku znajduje kota Leny Dawidka i dusi go...

Co mu pozostało? W powieści rozpoczyna się zadziwiający ciąg zbrodni, spektakl śmierci. Tanatos pokonuje Erosa. W monologu towarzyszącym scenie, w której Witold znajduje powieszonego Ludwika padają kluczowe zdania łączące obydwa motywy powieści – tanatologiczny i erotyczny:

Dotknąłem, obróciłem mu głowę, zajrzałem.
Wargi wyglądały jak szerniale, górną wargę miał silnie podciągniętą, widać było zęby: dziura, jama. Ja oczywiście już od dłuższego czasu zaglądałem sobie do takiej myśli, takiej hipotezy, że ewentualnie będę musiał powiesić... albo siebie, albo ją [Lenę – J. O.]. Powieszenie z wielu stron do mnie zaglądało i inne tam były kombinacje w związku z tym... często niezdarne.... Przecie już kota

powiesiłem. Ale kot to kot. A tu po raz pierwszy zaglądałem śmierci ludzkiej w usta. W jamę ustną – powieszoną. Hm.

Odejść. Zostawić.

[K, s. 141–142, wyróż. – J. O.]

6.6.

Czym kończy się powieść i jednocześnie podróż/wycieczka/pielgrzymka jej bohaterów? Podróż/wycieczka/pielgrzymka, która dla Leona – warto o tym wspomnieć – była jednocześnie sentymentalnym powrotem do młodości, do jedyne go w życiu seksualnego spełnienia:

Cały cymes w tym – wyjaśnił rzeczowo – że Leos Wojtysowiec w szarym życiu tylko jednej zaznał frajdy, rzekłbym, absolutnej... i to było dwadzieścia siedem lat temu z tą kuchtą, z tego schroniska. Dwadzieścia siedem lat temu. Rocznicą. No, rocznica niezupełnie, brakuje miesiąca i trzech dni. Otóż – nachylił się ku mnie – oni myślą, że ja ich tu dla podziwiania widoków staszczylem. A ja ich tu z pielgrzymką do miejsca gdzie ja tę kuchtę... dwadzieścia siedem lat temu, bez jednego miesiąca i trzech dni... Z pielgrzymką. Żona, dziecko, zięć, ksiądz, Lolusie, Tolusie, wszystko z pielgrzymką do rozkoszy mojej, do berg bergum fradusimberg i ja o północy wbemberguję ich aż pod ten kamień, gdzie ja wtedy z nią berg berg bergum berg i w berg! Niech uczestniczą!

[K, s. 114]

Co dalej? Już tylko ciąg zbrodni i seksualna orgia – wymiotujący ksiądz, wymiotująca Jadeczka, śmierć przez powieszenie Ludwika, gwałt na księdzu, podejrzenie zdrady Lulusia z Jadusią, ekshibicjonistyczna mszomasturbacja kapłana/biskupa/mnicha Leona... Kosmos zapada się w chaos? Dionizje? A może raczej taki obraz świata, jaki zdiagnozował Bataille? Pisał o nim Tadeusz Komendant: „Po świecie Bataille’a nie przechadzają się bogowie, porzucił ten świat Bóg. Wydziedziczony (w mocnym sensie: nigdy nie był dziedzicem, jest skutkiem bez przyczyny) człowiek Bataille’a – w trwodze, w agonii, w orgazmie – wychyla się na t a m t ą s t r o n ę, by dojrzeć, że tamtej strony nie ma, jest tylko puste miejsce. Wakat. Wydziedziczony człowiek Bataille’a ma wiele wspólnego z człowiekiem Heideggera, przeżywającym Noc Świata. »Odkąd >jedyni w trójcy<, Herakles, Dionizos i Chrystus opuścili świat – pisze Heidegger – wieczór epoki chyloi się ku nocy. Noc świata rozpościera swą ciemność. Epokę określa niestawienictwo Boga, >brak Boga<[...]< Ten b r a k, który jest zarazem n a d m i a - r e m (i na płaszczyźnie życiowej, i na płaszczyźnie filozoficznej medytacji

sprowadza się to dla Bataille'a do pytania: jak żyć tak, jak gdyby Ojca nie było, bo, założywszy istnienie Ojca, żyć nie mam prawa?) uświadamia człowiekowi bezsensowne trwonienie życiowych sił, rozpusta".⁴⁴⁷

Uporządkowanie, czy choćby znalezienie jakiegokolwiek śladu porządku, jakiegokolwiek instancji ten porządek ustalającej okazuje się niemożliwe. Spada deszcz, ulewa, wszystko obmywa, Lena rozchorowuje się na anginę, Witold salwuje się ucieczką (powrotem) do Warszawy. Ta ucieczka jest ostatnią i pierwszą jednocześnie ucieczką bohatera Gombrowicza. Ostatnią w chronologii powstawania powieści Gombrowicza. Pierwszą w autobiograficznym porządku jego twórczości⁴⁴⁸. „Koniec” tej twórczości i „początek” autobiografii, wyjaśnienie mrocznych perwersji zmysłowych tego dzieła? Przypomnę, kolejny raz łamiąc sztukę redakcji tekstu:

Kosmos dla mnie jest czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzonego człowieka – zapatrzonego w nią i nią porwanego – usiłującego odczytać, zrozumieć powiązać w jakąś całość... Czerń, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością. Bóg raczy wiedzieć... mnie się zdaje, że groza *Kosmosu* zostanie odczytana, ale nie tak prędko.⁴⁴⁹

Ostateczną wersję *Kosmosu* według przypominanego już w tym rozdziale świadectwa Gombrowicza przygotowywał on w trakcie powrotnej podróży do Europy transatlantyką „Federico”. Po tej powieści powstały fragmenty „tanatologiczne” *Dziennika*, przede wszystkim esej *Dante*, pewnie pisarz pracował też nad dramatem *Historia*, podsumowywał (w *Dzienniku*) swoją wielką polemikę i krytykę dwudziestowiecznej myśli humanistycznej, podsumowywał swoje dzieło, sporządzał testament... Podyktował Dominikowi de Roux „Bilans”:

– Ile stron zapisałem w ciągu mojego życia? Niecałe 3.000. Jaki rezultat, jeśli idzie o mnie osobiście? Przypominam, zacząłem od tego, w tych naszych *Entretiens*, że chcę związać moją literaturę z moim życiem. Co więc mi dały te zapisane strony?

Co? Prawie się wstydzę. Moje zamachy na formę do czegoś mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo ją rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest dziś forma – oto mój kształt i moja definicja. I już dzisiaj ja, prywatny,

⁴⁴⁷ T. Komendant: *Oko błękitu...*, s. 17–18.

⁴⁴⁸ Przypominałem już poprzednio o interpretacji *Kosmosu* A. Libery: „*Kosmos*”...

⁴⁴⁹ D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 124.

żywy, jestem sługą tego oficjalnego Gombrowicza, tego którego zrobiłem. Mogę już tylko *dopowiadać*. Moje dawniejsze fermenty, gaffy, dysonanse, ta cała nieojrzalność męcząca... gdzież to jest? Na starość życie stało mi się łatwiejsze. Manewruję wcale zręcznie mymi sprzecznościami, głos mój się ustalił, tak, mam już moje miejsce, funkcję, jestem sługą. Czyim? Gombrowicza.

Czy mój bunt dawniejszy ożyje w czyjejś młodej, zdobywczej wyobraźni? Nie wiem. Ale ja? Czy zdolam zbuntować się jeszcze raz, na stare lata, tym razem przeciw niemu, Gombrowiczowi? Wcale nie jestem tego pewny. Przemyśliam nad rozmaitymi podstępami by wydostać się spod tej tyranii, ale choroba i wiek mnie osłabiły. Odrzucić precz Gombrowicza, skompromitować go, zniszczyć, tak, to byłoby ożywiające... ale najtrudniej walczyć z własną skorupą.

Powrócić do prapoczątku, skryć się znowu w gąszczu owej Niedojrzałości wstępnej (która, obok Formy, była i jest naczelnym moim hasłem; ale o której mało w tych dialogach, bo o tym trudno mówić, bo tego już trzeba szukać w żywym organizmie – jeśli on żywy – moich utworów artystycznych).

Zbuntować się? Ale jak? Ja? Sługa?⁴⁵⁰

6.7.

Rita Gombrowicz: „Czuwałam przy nim leżąc na kanapie. Panował zmrok. Słysząc było jego oddech i szum wentylatora. Potem oddech stał się bardziej regularnym głębszy i głośniejszy (Witold zapadł w śpiączkę). To trwało dłuższą chwilę. Potem cisza. Przestał oddychać. Podeszliśmy do niego jednocześnie. Iza pomacała puls. Nic. Wyjęła z torebki lusterko i przystawiła mu je do ust. Nic. Zadzwoiłam do doktora Marinowa, który przyszedł natychmiast. Stwierdził zgon. To było przed północą, nie pamiętam dokładnie godziny. Dr Marinow pomógł mi ubrać Witolda w ciemny garnitur z Berlina. Witold leżał na plecach w zupełnym opuszczeniu, ręce wyciągnięte wzdłuż tułowia, otwarte dłonie zwrócone ku górze, spokojnie przyknięte oczy. Ale jego twarz z lekko odrzuconymi w tył włosami, uchylonymi i rozszerzonymi nozdrzami była przerażająco piękna. Wyglądał, jakby zastygł w ruchu, jakby napiął się w ogromnym wysiłku, żeby wziąć przeszkodę”⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Tamże, s. 145–146.

⁴⁵¹ R. G o m b r o w i c z: *Gombrowicz w Europie. świadectwa i dokumenty 1963–1969*. Przeł. O. H e d e m a n n, M. O c h a b, J. J u r y ś, W. K a r p i Ń s k i, J. J a r z ę b s k i. Kraków 2002, s. 356.

7. Coda

7.1.

O zrealizowanym w 1995 roku filmie *Dead Man* (*Truposz*) jego reżyser i scenarzysta – Jim Jarmusch mówił w następujący sposób: „*Dead Man* jest historią młodego człowieka – cielesnej ucieczki przez nieznaną krainę. Jest druga połowa dziewiętnastego wieku. William Blake podąża w kierunku najdalej położonego posterunku na wschodniej granicy. Zagubiony i paskudnie ranny napotyka prawdziwego, wyjętego spod prawa Indianina imieniem »Nikt«, który ze względu na zbieżność imion, jest przekonany, że spotkał jednego z nieżyjących członków brytyjskiego »Stowarzyszenia Umarłych Poetów«. Czas płynie, a Blake z pomocą Indianina przeżywa chwile radości i przemocy. Wbrew własnej naturze, okoliczności zmieniają go w zaszczutego banitę, w mordercę, w człowieka którego cielesna powłoka powoli przestaje istnieć. Ciśnięty pomiędzy okropieństwa i chaos otaczającej go rzeczywistości, szeroko otwartymi oczami obserwuje kruchość określającą zakres istnienia. To tak jakby po przebicie się przez taflę szkła wynurzyć się po drugiej stronie i ujrzeć całkiem Inny, nieznany i nierealny świat”.⁴⁵² Przypominam na końcu tej książki film Jarmuscha i jego krótką autointerpretację z paru powodów. Najważniejszy z nich jest taki, że w moim przekonaniu *Truposz* jest najbardziej wyrazistą opowieścią o śmierci, jaka pojawiła się w kulturze ponowoczesnej. Tym z mojego punktu widzenia istotniejszą, że wyłaniającą się i głęboko zakorzoną w kulturze popularnej (to np. jednocześnie kino autorskie, które wykorzystuje dwa gatunki kina popularnego – filmu drogi i westernu), ale też w radykalny sposób przekraczającą granice popkultury, kwestionującą zasadność i przydatność stosowania w kulturze ponowoczesnej tradycyjnych podziałów na kulturę wysoką i niską, elitarną i popularną. „Coda” to w terminologii muzycznej „końcowy, zwykle przyspieszający fragment utworu muzycznego

⁴⁵² Cyt. za okładką wydawnictwa DVD: *Truposz*. „Solopan”, Warszawa.

[...] oparty na jego materiale tematycznym”.⁴⁵³ Choć wszystkie składniki tej popularnej definicji są istotne, podkreślam „przyspieszenie”, bo znakomicie ilustruje ono moją hipotezę, że problem/zjawisko/motyw śmierci został przez kulturę współczesną oswojony, a opisywana przeze mnie w wielu miejscach tej książki „powszechność śmierci” przekształciła się w niej w „popularność śmierci”. A że zjawisko nie ma w dziejach zbyt długiego trwania, tym bardziej „domaga się” namysłu. Po *holocaustie* Hannah Arendt – o czym wspominałem w pierwszym rozdziale – pisała o „banalizacji śmierci” będącej straszną konsekwencją ideologii nazizmu i realizacji „planu ostatecznego rozwiązania”. Lekcja współczesnej kultury popularnej (kina, muzyki, mediów elektronicznych, subkultur młodzieżowych) pokazuje, że owa „banalizacja” się upowszechniła. Opowiadałem w tej książce historię pięciu wybitnych – może najwybitniejszych – polskich pisarzy minionego wieku i historię ich dzieła po ścieżce śladów, jakie pozostawił problem/zjawisko/motyw śmierci. A więc też jako zapowiedź tego, co w kulturze ponowoczesnej się wydarzyło – że śmierć stała się popularna, że powszechnie stała się źródłem rozrywki, przyjemności. Czy kultura Zachodu zatoczyła pętlę i powróciła do stanu, w którym śmierć była w niej powszechnie obecna, nie budziła – jeśli wierzyć przypominanemu w pierwszym rozdziale Philippe’owi Arièsowi – lęku i trwogi?

Wybieram jako ilustrację film Jarmuscha, bo w jego poetyce, dialogach i fabule odnajduję wiele elementów tego, co „zapowiadały” dzieła Bruno Schulza, Aleksandra Wata, Józefa Wittlina, Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza. To znaczy: czego „zapowiedzią” te dzieła mogły być.

Ramę filmu stanowi motto z Henri Michauxa: „Z truposzem lepiej nie podróżować”, po którym – jeszcze przed czołówką – pojawia się scena, ukazująca głównego bohatera – Williama Blake’a (w tej roli Johnny Depp) podróżującego pociągiem. Przysiada się do niego maszynista (gra go Crispin Glover) pociągu i nawiązuje dialog „otwierający” niejako wszystkie istotne wątki fabularne i symboliczne filmu. Rozmowę rozpoczyna od refleksji na temat podróży i upływu czasu, niepokojąco przypominającej problemy rozważane przez Gombrowicza w trakcie jego rzecznych i transatlantyckich rejsów. Maszynista w życzliwy i nie wścibski sposób wypytuje Blake’a o przyczyny i cel podróży, dowiaduje się, że ten podróżuje z Cleveland, a celem jest niewielka osada Machine, w której ma zapew-

⁴⁵³ *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1968, s. 138, wyróż. – J. O.

nioną posadę księgowego w „Dickinson Metal Work”. Dowiaduje się też o niedawnej śmierci rodziców Blake’a i o tym, że także niedawno opuściła go narzeczona. „To jednak nie wyjaśnia, po co tu przyjechałeś – to piekło” – komentuje maszynista. Aby przekonać rozmówcę, co do sensowności wyjazdu do Machine, Blake pokazuje mu dokument, w którym właściciel „Dickinson Metal Work” zapewnia go o oczekującej posadzie. Maszynista okazuje się analfabetą, ale właśnie w tym miejscu rozmowy pojawia się zaskakujące zdanie – „nie wierzę w słowa pisane, są jak śmierć z a życia” – usprawiedliwiające nieumiejętność czytania, ale też wprowadzające w strukturę mającej się właśnie rozpocząć opowieści o śmierci. Opowieści, której akcja zawiąże się w Machine – „Machine to trupiarnia”, nadmienienia w którymś miejscu rozmowy z Blake’em maszynista.

W Machine wszystko tę mroczną zapowiedź potwierdza. Na ulicach osady (miasta?) Blake dostrzega sterty czaszek bizonów („minionego roku zabito ich milion” – poinformował go wcześniej maszynista), w siedzibie „Dickinson Metal Work” jest wyśmiany, nikt tu na niego nie czeka, nikt nie zamierza mu oferować żadnej pracy. W saloonie Blake kupuje butelkę whisky, przypadkiem poznaje piękną dziewczynę, spędza z nią noc, a rano zastaje go z nią w łóżku jej były narzeczony, który strzela do dziewczyny i zabija ją, raniąc jednocześnie Blake’a, który z kolei w obronie własnej zabija intruza. Blake ucieka. Ciężko rannego odnajduje Indianin, próbujący bez powodzenia usunąć kulę z okolic serca. We dwóch rozpoczynają podróż-ucieczkę. Ojciec zabitego w strzelaninie narzeczonego kochanki Blake’a, którym okazuje się właściciel „Dickinson Metal Work” (w tej roli Robert Mitchum) wysyła za uciekającymi trzech płatnych morderców („najlepszych w tej części świata”). Rozpoczyna się podróż poza granice świata, rzeczywistości; podróż w krainę wyobraźni, cieni; do piekła, w inną sferę istnienia, do nicości; podróż na granicy życia i śmierci; jawy i snu – wszystkie sensory są sugerowane w obrazie Jarmuscha. Przewodnikiem jest Indianin „Nikt” (gra go Gary Farmer), który pełni równocześnie rolę mędrca, opiekuna i Charona. Nikt okazuje się być świetnie wykształconym, odrzuconym przez własne plemię za kontakt z Białymi i przejęcie wielu ich obyczajów, ale też i nienawidzącym Białych, czytelnikiem poezji Williama Blake’a. W towarzystwie podróży widzi on wielbionego przez siebie poetę... Toczą między sobą rozmowy o poezji i śmierci. W ich trakcie Nikt objawia swoje prawdziwe indiańskie imię: „Ten kto mówi dużo nie mówi nic”; traktowane przez Indian jako obraźliwe, oznaczające kłamcę. Nic nie dzieje się

w tym filmie naprawdę, choć wiele scen łączy brutalność ze skrajnym realizmem, nawet naturalizmem. Nikt konsekwentnie traktuje Blake'a jak zmarłego: „zabiłeś Białego, który ciebie zabił, więc jesteś trupem” – mówi. A w innym miejscu: „– Broń zastąpi Ci język, będziesz wiersze krwią pisać”. Te słowa Nikogo wkrótce się spełniają. Blake zabija ścigających go bliźniaków – szeryfa i jego zastępcę – pytając „znacie moje wiersze?” I jeszcze warto przypomnieć krótki dialog między Nikim a Blake'm. Nikt: „– To zadziwiające, że nie pamiętasz swoich wierszy”; Blake: „– Nie znam się na tym”; Nikt: „– Jesteś nowoczesny.”

Opowieść kończy się jak w micie. Blake jest ponownie ranny. Nikt-Charon płynie z nim rzeką do pełnej szamanów zajmujących się obrządkiem pochówku indiańskiej osady. Umieszcwia Blake'a w łodzi i wypuszczając ją na ocean, mówi do Blake'a: „Czas byś wrócił, skąd przyszedłeś. Tam gdzie wracają duchy. Ten świat powoli przestaje Cię obchodzić. Żegnaj Williamie Blake.”

W filmie Jarmuscha, zrealizowanym na czarno-białej taśmie, zilustrowanym ascetyczną muzyką Neila Younga, aż roi się od postaci niezwykle, także plenery epatują niezwykłością, w wielu miejscach odwołującą się do symboliki religijnej i symboliki związanej ze śmiercią. Wszyscy bohaterowie są samotni, wyobcowani, są intruzami, są nieszczęśliwi, wszyscy nie mają swojego miejsca, są nie u siebie, są wykorzenieni. Wszyscy żyją w pobliżu śmierci... Uśmiecha się jeden z morderców wysłanych w pogoń za Blake'm, gdy przy ognisku zjada dłoń zabitego przez siebie przed chwilą kompana, łagodny uśmiech pojawia się na twarzy Indianina, gdy wypowiada pożegnalną tyradę do Blake'a, za chwilę zresztą zginie zastrzelony przez ostatniego ze ścigających Blake'a bandytów. Poezja opuściła (opuszcza) świat, jest niepotrzebna, Blake sam zresztą nie pamięta przecież swoich wierszy. Jej miejsce zajmuje śmierć. Poeta/Blake/Orfeusz staje się zabójcą, co nie jest w obrazie Jarmuscha metaforą, jest realnością – liczba trupów znaczących jego wędrówkę jest imponująca. W tym filmie nie ma bohatera/jednostki, co do którego można by znaleźć inne określenie formy jego obecności, jak to, iż „nieobecność jest formą obecności”. Uobecnieniem, odzyskiwaniem tożsamości przez „ja” jest w tym filmie śmierć... Trudno nie doszukiwać się tu zbieżności z nurtami „śmiertelnego dyskursu”, które referowałem w pierwszym rozdziale i którego śladów szukałem w twórczości pięciu polskich pisarzy minionego wieku. W modernizmie, w najwybitniejszych dziełach modernizmu obecna jest zapowiedź, projekt literatury i kultury

ponowoczesnej – tak rozumiem koncepcję Ryszarda Nycza⁴⁵⁴. Jakoś – mam nadzieję – uzasadnia to obecność dzieła najwybitniejszego może postmodernistycznego artysty współczesnego kina w książce o wybitnych dziełach polskiego modernizmu...

7.2.

We współczesnej humanistyce pytanie o status jednostki stało się podstawowe. Literatura i literaturoznawstwo na to wyzwanie odpowiadały. W niniejszej książce przyjąłem skrajny, może marginesowy, punkt widzenia. Podmiotowość dzieła sztuki w najbardziej radykalny, a może nawet w jedy-ny możliwy sposób manifestuje się w niemożliwym dyskursie o śmierci własnej, a więc w przekraczaniu granic wyrażalności języka, w tej – według Martina Heideggera – „pustej gadaninie”, w tym momencie/miejsu, gdzie ciało zadziwia umysł...

O tym momencie/miejsu są utwory Schulza, Wata, Wittlina, Miłosza i Gombrowicza przypomniane w tej książce. O nim jest ta książka...

⁴⁵⁴ Zob.: R. N y c z: *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*. W: T e g o ż: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 9–42 (gł. fragment pt. *Punkty dojścia: modernizm jako inkluz postmodernizmu*, s. 39–42).



8. Nota bibliograficzna

Niektóre fragmenty publikowałem bądź wygłosiłem na konferencjach naukowych już wcześniej. W niniejszej edycji zostały one gruntownie przejrane, poprawione i rozszerzone. Podaję raz jeszcze źródła fragmentów artykułów lub referatów wykorzystanych w książce:

– Fragment drugiego rozdziału pod tytułem *Bruno Schulz i śmierć W: Postscriptum do Brunona Schulza*. Red. A. i B. Małczyński, Wrocław 2008, s. 115–123;

– Niewielki fragment trzeciego rozdziału (z części drugiej) był wygłoszony pod tytułem *Dwie twarze. Aleksander Wat* na konferencji *Metamorphoseon synagoge. Przemiany i więzi w literaturze, sztuce i etyce*, zorganizowanej w Katowicach przez Katedrę Literatury Porównawczej UŚ w dniach 6–7 listopada 2006 r.;

– Niektóre fragmenty piątego rozdziału były publikowane jako odrębne szkice: „*Lubieżny dziad*”. *O podmiocie w późnych wierszach Czesława Miłosza*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. Czapiak - Lityńska i M. Buczek, Katowice 2005, s. 81–94; *Eurydyka, Orfeusz, Miłosz, miłość, śmierć, poezja...* „Świat i Słowo” *Czytanie Miłosza*. 2006, nr 1. Red. A. Węgrzyniakowa, M. Bernacki, Białsko-Biała 2006, s. 173–190; „*Lubieżny dziad*” i „*Lysa pała*.” W: *Świat przez pryzmat Ja. Studia i interpretacje*. 2. Red. B. Gontarz i M. Krakowiak, Katowice 2006, s. 33–38; *Litwa po pół wieku. Powroty (fantazmatyczne i rzeczywiste) Miłosza do kraju lat dziecińczych*. W: *Polska literatura współczesna. Interpretacje*. Red. K. Heská - Kwaśniewicz, B. Zeler, Goleszów 2007, s. 69–78 (wersja skrócona; wersja oryginalna w języku litewskim: *Lietuva prabėgus pusei amžiaus. Sugrįžimai (įsivaizduojami Ir realūs) į Miłosz*

vaikystės šalį. W: *Czesławas Miłoszas Iš XXI Amžiaus Perspektyvos*. Red. N. Taylor-Terlecka, M. Masłowski, T. Bujnicki, A. Kovtun, V. Kamuntavičienė, A. Pukšto, J. Daukšytė. Kaunas 2007, s. 86–98); „*Stary lubieżny dziadu pora tobie do grobu*” *Późne elegie (?) Czesława Miłosza*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”. Toruń 2007, zeszyt 1 (9), s. 83–87;

– Fragmenty szóstego rozdziału publikowałem wcześniej: *Witold Gombrowicz wraca do Europy. O „Dzienniku Trans-Atlantyckim”*. W: *Stulecie Gombrowicza*. Red. Z. Kruszeński i A. Kasny, Płock 2004, s. 81–96 (w języku francuskim: „*Moi*” et „*Moi*”, „*Maintenant*” et „*Autrefois*”, „*Ici*” et „*là-bas*.” W: *Witold Gombrowicz entre l’Europe et l’Amérique*. Red. M. Tomaszewski, R. Gombrowicz, Lille 2007, s. 195–212); *Witold Gombrowicz wraca do Europy (cz. 2). „Dziennik Trans-Atlantycki” wobec emigracyjnych relacji z podróży*. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*. Red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 278–290 lub wygłosiłem wcześniej na konferencjach naukowych: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny*. 22–27 marca 2004, Kraków, Uniwersytet Jagielloński (W kosmosie „*Kosmosu*”); *Topos „morza” w literaturze polskiej i czeskiej*. Opava (Republika Czeska) Śląska Univerzita, 13–14 listopada 2007 (*Europa myślana na Atlantyku. Witold Gombrowicz*).



Indeks nazwisk

A

Adamski Jerzy 162;
Adorno Theodor Wiesengrund 179;
Alighieri Dante, zob. Dante 17, 24, 26,
33-36, 38, 42, 76, 108, 126, 129, 159-162,
164, 167, 191, 193, 201, 203, 204, 208-210,
242;
Allemann Bela 81;
Améry Jean, wł. Mayer Hans 15, 18-20,
25, 110;
Arendt Hannah 16, 246;
Ariès Philippe 14, 16, 19, 21, 23, 24, 34,
246;
Auden Wystan Hugh 170;

B

Bachtin Michail 226;
Baka Józef, OJ 105, 120, 122, 147, 148,
177, 194, 195;
Balbus Stanisław 175;
Baran Bogdan 11, 17, 110;
Baranowska Małgorzata 118;
Barańczak Stanisław 91, 92, 88, 99, 216

Barthes Roland 24, 29, 38, 40-42, 179,
210;
Bartoszyński Kazimierz 226, 227, 233;
Bataille Georges 11, 14, 21, 22, 24, 25, 37,
45, 46, 107, 109, 204-207, 210, 211, 241,
242, 263, 265;
Baudelaire Charles 123;
Baudrillard Jean 69;
Bąkowska Eligia 14;
Beaufret Jean 179;
Beckett Samuel 105;
Bellmer Hans 53;
Bem Józef 14;
Benjamin Walter 60;
Bernacki Marek 147, 170, 251;
Bernard z Clairvaux, święty 23;
Beyle Henri, zob. Stendhal 68;
Bérulle Pierre de 23;
Białoszewski Miron 105, 180;
Biskupski Krzysztof 131;
Blanchot Maurice 22, 23, 27, 31-34, 43,
45-48, 54, 56, 57, 78, 121, 128, 134, 145,
168;

Blake William 152, 193, 245-248;
 Błońska Wanda 24, 34, 57;
 Błoński Jan 13, 40, 53, 108, 109, 129, 160,
 161, 181, 194, 209, 211, 213, 223, 227, 231;
 Bobkowski Andrzej 216;
 Bocheński Tomasz 82;
 Bogdan Sophie 199;
 Bogdanowska Monika 54;
 Bolecki Włodzimierz 36, 48, 74, 79, 80,
 171, 206, 225;
 Bonaparte Napoleon 172, 176;
 Borges Jorge-Luis 199;
 Borowski Andrzej 140;
 Borowski Jarosław 88;
 Bortnowska Halina 18;
 Brodski Josif 158;
 Brodziński Kazimierz 172;
 Brodzka Alilna 137;
 Broniewski Władysław 15, 170;
 Brzozowska-Łukasiewiczowa Aniela,
 „Aniela Ciemna” 234;
 Brzozowski Jacek 32;
 Buber Martin 210, 211;
 Buczek Marta 147, 251;
 Budzyński Wiesław 48;
 Bujnicki Tadeusz 147, 153, 216, 252;
 Burdach Konrad 35;
 Burska Ewa 18;
 Burzyńska Anna 41;

C

Caillois Roger 18, 24;
 Camus Albert 22, 129;
 Cendrowska Grażyna 81;
 Chaplin Charles 131;
 Chciuk Andrzej 52;
 Cichowicz Stanisław 12, 16, 179;

Cieślak Tomasz 174;
 Ciołkoszowa Lidia 90;
 Cioran Emil 213;
 Coli Giorgio 43;
 Comte Auguste 22;
 Cudak Romuald 136-138;
 Curtius Ernst Robert 35, 34;
 Cyceron, Cycero, wł. Cicero Marcus
 Tullius 68;
 Czapik-Lityńska Barbara 147, 251;
 Czapski Józef 86;
 Czarnecka Ewa, wł. Gorczyńska Renata
 160;
 Czechowicz Józef 171;
 Czermińska Małgorzata 177;
 Czyż Antoni 105;

D

Dante, wł. Alighieri Dante 17, 24, 26,
 33-36, 38, 42, 76, 108, 126, 129, 159-162,
 164, 191, 193, 201, 203, 208-210, 242, 263,
 265;
 Daukšytė Jovita 147, 252;
 Dąbrowski Mieczysław 106, 131, 178;
 Dehnel Piotr 42;
 Depp Johnny 246;
 Derrida Jacques 106, 179;
 Descartes Rene, Kartezjusz 178, 206;
 Dickinson Emily 128, 247;
 Doktor Roman 63, 171;
 Dorosz Krzysztof 211;
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 128;
 Damińska-Joczowa Maria 81;
 Durançon Jean 204;
 Durkheim Émile 110;
 Dziadek Adam 86, 88, 116, 163;

E

Eichmann Adolf 16;
 Einstein Albert 131;
 Epikur 22;
 Epimenides Kreteńczyk 17;

F

Farmer Gary 247;
 Faulkner William 129;
 Fedewicz Maria Bożena 157, 218;
 Ficowski Jerzy 46-51, 53, 76;
 Fiut Aleksander 4, 88, 109, 154, 155, 197;
 Foucault Michel 38, 41, 42, 108, 109, 122, 179, 180, 207, 210;
 Frajlich Anna 137, 187;
 Franciszek z Asyżu, święty 145, 195;
 Freise Matthias 88;
 Freud Sigmund 26, 68, 70, 76, 131, 205;
 Friedman Izidor / Lubowiecki Tadeusz 51;

G

Gadamer Hans-Georg 42, 113, 185, 186;
 Gałczyński Konstanty Ildefons 151;
 Gazda Grzegorz 170;
 Giedroyc Jerzy 204, 217;
 Gielata Ireneusz 35;
 Gierasimiuk Jerzy 117;
 Gilewski Wojciech 205;
 Ginsberg Allen 183;
 Gień Arkadiusz 178;
 Glover Crispin 246;
 Głowiński Michał 17, 24, 59, 60, 69, 79, 212;
 Godzimirski Jakub M. 16;
 Gogol Mikołaj Wasiliewicz 129;
 Goldfarb David A. 137;

Gombrowicz Rita, Labrosse Maria Rita 197, 199, 243, 252;
 Gombrowicz Witold 7, 9, 12, 13, 15-20, 24, 33, 35-38, 40, 42, 53-56, 74, 79, 127-130, 141, 142, 151, 152, 154, 160, 161, 164, 166, 167, 178, 180, 181, 186, 187, 193,-195, 197-200, 202-228, 230-235, 242, 243, 246, 249, 252, 263, 265;
 Gontarz Beata 147, 251;
 Gorceżyńska Renata, pseud. Czarnecka Ewa 160;
 Gosk Hanna 69, 197, 252;
 Goślicki Jan 37, 88;
 Gotfryd Jan 88;
 Gouin Henri 130;
 Gozdawa Zdzisław 52;
 Górski Emil 46, 51;
 Graczyk Ewa 38;
 Grajewski Wincenty 226;
 Graves Robert 27, 30, 165;
 Gromek Joanna 191;
 Grydzewski Mieczysław 216;
 Grynberg Henryk 51, 52;
 Gryszkiewicz Bogusław 76;
 Grzegorz I Wielki, święty, papież 14, 34;
 Günther Karl 51, 52;

H

Halpern Romana 46;
 Haupt Zygmunt 216;
 Hauptman Löew 51, 52;
 Hebblethwaite Peter 18;
 Heck Dorota 35;
 Hedemann Oskar 207, 243;
 Hegel Georg Wilhelm Fiedrich 31, 163;
 Heidegger Martin 17, 22, 25, 39, 40, 89, 105, 106, 114-120, 148, 178, 179, 206, 241,

249, 263, 265;
 Heine Heinrich 131;
 Heraklit z Efezu 151, 173, 174;
 Herbert Zbigniew 99, 170;
 Herling-Grudziński Gustaw 147, 162;
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 251;
 Hoffman Ludwik 51;
 Homer 24, 27, 30, 74, 123, 125, 162, 163;
 Horacy, wł. Quintus Horatius Flaccus 176;
 Horvath Odön, von 129;
 Hostowiec Paweł, wł. Stempowski Jerzy 216;
 Husarska Anna 199;

I

Ionesco Eugene 16;
 Iwaszkiewicz Jarosław 88, 94, 116, 142, 170, 171;
 Izydor z Sewilli, święty 34;

J

Jakowska Krystyna 137;
 Jan od Krzyża, święty 114;
 Janion Maria 204;
 Jankélévitch Vladimir 15, 17-22, 38, 263, 265;
 Jankowski Władysław, „Duś” 212;
 Jarmusch Jim 245-248, 263, 265;
 Jarzębska Teresa 60, 68;
 Jarzębski Jerzy 48, 50, 53, 60, 68, 77, 80, 82, 88, 97, 197, 208, 209, 243;
 Jasińska-Wojtkowska Maria 88;
 Jastrun Mieczysław 170;
 Jaworski Stanisław 218;
 Jeleński Konstanty Aleksander, „Kot” 88,

204, 217;
 Joyce James 108;
 Jung Carl Gustav 76;
 Juryś Julia 243;

K

Kafka Franz 23, 53, 128;
 Kaliszewski Wojciech 88;
 Kamiński Piotr 179;
 Kamuntavičienė Vaida 147, 252;
 Kania Ireneusz 29, 60, 205;
 Kant Immanuel 205;
 Kantor Tadeusz 45;
 Karpiński Wojciech 243;
 Kasny Andrzej 197, 252;
 Kasprowicz Jan 137;
 Kasprzysiak Stanisław 43;
 Kempnerówna Stefania 68;
 Kerényi Karl 28, 29;
 Kępiński Tadeusz 198, 199;
 Kierkegaard Sören 22, 138, 139, 141-144;
 Kieślowski Krzysztof 161, 162;
 Kisiel Marian 136, 137, 151, 208;
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 55;
 Kleyff Jacek 49, 50;
 Klimaszewski Bolesław 93;
 Kłoczowski Jan Maria 38;
 Kłosiński Krzysztof 35, 38, 45, 138, 139, 141, 154, 156, 157, 179, 181, 187;
 Kochańczyk Alina 88;
 Kocjan Krzysztof 13, 23;
 Koczorowski Stanisław Piotr 35;
 Kolano Dorota 24;
 Kołakowski Leszek 112;
 Komendant Tadeusz 41, 42, 108, 204, 205, 207;
 Kostkiewiczowa Teresa 170;

Kot Karolina 100;
 Kovtun Asija 147, 252;
 Kowalczyk Andrzej Stanisław 197, 252;
 Krakowiak Małgorzata 147, 251;
 Krasieński Zygmunt 35;
 Kraszewski Józef Ignacy 68;
 Kratylos 30;
 Kriegel Ignacy 52;
 Krowiranda Krzysztofa 131;
 Królak Sławomir 69;
 Kruszewski Zbigniew 197, 252;
 Kryszak Janusz 88, 153;
 Krzeczkowski Henryk 27, 131, 165;
 Kuncewiczowa Maria 76;
 Kulawik Adam 224;
 Kühl Olaf 38;
 Kwaterko Mateusz 15;
 Kwiatkowski Jerzy 109, 175;

L

Labrosse Maria Rita, zob. Gombrowicz Rita;
 Labuda Aleksander 218;
 Lamartine Alphonso Marie Louis Prat de 14;
 Landau Feliks 50-52;
 Lang Candance 179;
 Lavaty Andreas 88;
 Lebenstein Jan 86;
 Lechoń Jan, wł. Serafinowicz Leszek 128, 129, 171, 216;
 Legierski Michał 161;
 Lejeune Philip 177, 218;
 Leopolda Jan 176;
 Leśmian Bolesław, wł. Lesman Bolesław 45, 54, 69, 70, 73, 181;
 Lévinas Emmanuel 11, 16, 18, 22, 27, 31,

41, 42, 57, 98, 100-102, 104, 130, 186, 210, 211;
 Lévi-Strauss Claude 30, 77, 78;
 Libera Antoni 208, 225, 227;
 Lichodziejewska Feliksa 15;
 Liederer 50;
 Ligęza Wojciech 88, 93, 155;
 Linde Samuel Bogumił 176, 177, 235;
 Lindenbaum Shalom 56, 76;
 Lisiecka Sława 117;
 Looby Robert 82;
 Lorenc Michał 50;
 Lubas-Bartoszyńska Regina 177, 218;
 Lubowiecki Tadeusz / Friedman Izydor 51;
 Lull Ramon 114;

Ł

Ładowski Xawery 176;
 Łapiński Zdzisław 175, 208;
 Łoch Eugenia 88;
 Łucki Antoni 172;
 Łukasiewicz Jacek 91, 92;
 Łukasiewicz Małgorzata 113;
 Łukaszuk Małgorzata 88;

M

Maciejewska Irena 137, 139;
 Malewska Hanna 18;
 Malraux André 129;
 Małczyńska Anna 45, 251;
 Małczyński Bartosz 45, 251;
 Man Paul de 157, 190, 218, 219;
 Manilius Marcus 23;
 Mann Thomas 82;
 Margański Janusz 16, 20, 38;
 Marinow Iwan (Marinov Yvan) 243;

Markiewicz Henryk 68;
 Markowski Michał Paweł 39, 69, 56, 161,
 162, 167, 178, 179, 197;
 Masłowski Michael 147, 252;
 Matuszewski Ryszard 175;
 Mayer Hans, zob. Améry Jean;
 Mazurkiewicz Władysław 202;
 Mencwel Andrzej 179;
 Merton Thomas 152;
 Michalski Krzysztof 89, 113, 186;
 Michaux Henri 246;
 Micińska Anna; 87
 Mickiewicz Adam 35, 50, 77, 129, 149,
 151-155, 175, 176, 187, 191;
 Miklaszewski Krzysztof 207;
 Mikos Marek 234;
 Miłosz Oscar Vladislav Lubicz de 152;
 Miłosz Carol, z d. Thigpen 157;
 Miłosz Czesław 7, 9, 12, 18, 20, 28, 29, 32,
 33, 37, 42, 88, 90, 94, 98, 102, 103, 105,
 108, 109, 119, 120, 127, 129, 130, 135,
 147-178, 180-182, 185-188, 190-195, 216,
 217, 219, 246, 249, 251, 252, 263, 265;
 Miłosz Janina 158;
 Miodońska-Brookes Ewa 224;
 Mitchum Robert 247;
 Mizera Janusz 115;
 Mizerkiewicz Tomasz 82;
 Mołęda Edyta 88;
 Molisak Alina 106, 131;
 Montaigne Michel Eyquem de 23;
 Morawski Kalikst 34, 35, 167;
 Morin Edgar 22;
 Morsztyn Jan Andrzej 189;
 Mościcki Paweł 46;
 Mozart Wolfgang Amadeusz 136;
 Mrówczyński Piotr 41, 186;

Mrozek Sławomir 13;
 Muecke Douglas Colin 82;

N

Nadeau Maurice 204, 217;
 Nałkowska Zofia 50;
 Napierski Stefan 55, 171;
 Nasiłowska Anna 181;
 Nawarecki Aleksander 35, 38, 105, 120,
 148, 162, 163, 188;
 Nemo Philippe 100;
 Neuger Leonard 225, 227;
 Neyman Izabela, de, „Iza” 243;
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 39, 43, 46,
 78-80, 117, 118, 129, 132, 179, 206, 209,
 263, 265;
 Niewrzęda Krzysztof 38;
 Niklas Danuta 179;
 Norwid Cyprian Kamil 14;
 Nycz Ryszard 94, 179-181, 190, 218, 219;
 Nyczek Tadeusz 13;

O

Ochab Maria; 12;
 Ochab Maryna 14, 243;
 Okopień-Sławińska Aleksandra 170, 227;
 Olchanowski Tomasz 76;
 Olejniczak Józef 3, 13-15, 17, 19-21, 23,
 24, 26, 27, 29, 30, 34, 35, 38, 39, 46, 51-55,
 57, 58, 60-63, 66, 72, 74, 76, 77, 79, 80,
 86, 87-89, 98, 102, 104, 105, 109, 113-116,
 118-120, 127-129, 133, 135, 139-141, 143,
 144, 147, 152-154, 160, 162, 163, 165-167,
 169, 171, 174, 175, 181, 186, 187, 193, 197,
 198, 204, 206, 210, 211, 213, 216, 218,
 221, 227-229, 231, 238, 240, 241, 246;
 Opacka Anna 151;

Opacki Ireneusz 136, 171, 172, 176, 225;
 Opolska-Kokoszka Bożena 100;
 Otto Walter F. 29;
 Owczarski Wojciech 45, 70, 76, 80, 81;

P

Panas Władysław 56, 82, 114, 254;
 Parnicki Teodor 35;
 Pascal Blaise 16, 19, 22;
 Pasternak Borys Leonidowicz 129;
 Pawelec Dariusz 162, 185;
 Pawlus Marta 170;
 Pepys Samuel 128;
 Piechal Marian 171;
 Piechota Marek 4, 35;
 Pieniążek Paweł 43, 46, 179;
 Pietrych Krystyna 19, 87, 88, 147;
 Pietrych Piotr 19, 87, 147;
 Piotrowiak Jan 187;
 Pinter Harold 86;
 Platon 30, 47, 68;
 Płonkowska-Ziarek Ewa 38;
 Poe Edgar Allan 129;
 Pomian Krzysztof 30, 119;
 Porębowicz Edward 34, 36, 166, 167;
 Potocki Antoni 181;
 Pound Ezra Weston Loomis 131;
 Preisner Walerian 35;
 Prodikos 22;
 Proust Marcel 86;
 Pruszczyński Robert 106;
 Przyboś Julian 171;
 Przybylski Ryszard 137;
 Przybysławski Artur 43;
 Przychodniak Zbigniew 32;
 Pukšto Andrzej 147, 252;
 Pyzik Tomasz 88;

Q

Quincey Thomas de 123;

R

Rembieliński Jan 202;
 Ricoeur Paul 12, 14, 17, 20, 21, 26, 27, 30, 58, 131;
 Rilke Rainer Maria 32, 113, 128, 129, 170;
 Ritz German 88;
 Rogoziński Julian 130, 139, 188;
 Rosiek Stanisław 48, 204;
 Rostand Jean 26;
 Roth Joseph 129;
 Roux Dominique, de 199, 203, 204, 211, 219, 227, 231, 233, 234, 242;
 Różewicz Tadeusz 180;
 Russel Bertrand 18;
 Rybicka Elżbieta 60;

S

Sade Donatien Alfonso François, markiz de 11;
 Sadzik Józef, OJ 152;
 Saint-Cheron Michaël, de 100;
 Salgas Jean-Pierre 38;
 Sandauer Artur 48, 49, 54, 56, 105, 140, 141;
 Sartre Jean-Paul 22, 105;
 Sawicki Stefan 88;
 Scheler Max 17, 21, 22, 25;
 Scholem Gershom 16;
 Schopenhauer Artur 22;
 Schulte Jörg 56;
 Schulz Bruno 7, 9, 18, 20, 33, 42, 45-71, 74, 76-82, 94, 97, 105, 113, 127, 129, 139, 246, 249, 251, 263, 265;
 Schulz Jakub 81;

Schulz Wilhelm 52;
 Schulz-Podstolska Ella 52;
 Siedlecka Joanna 198, 234;
 Sławek Tadeusz 163;
 Sławiński Janusz 170;
 Słonimski Antoni 171;
 Słowacki Juliusz 32, 35, 172, 176;
 Sokrates 22;
 Sołżenicyn Aleksander 14;
 Sosnowski Andrzej 45;
 Sporoń Michał 53;
 Staff Leopold 135;
 Stala Krzysztof 54;
 Stanuch Stanisław 162;
 Stempowski Jerzy, pseud. Hostowiec
 Paweł 135, 216, 217;
 Stendhal, wł. Beyle Henri 68;
 Stępień Tomasz 93;
 Straszewicz Czesław 202;
 Stur Jan 137;
 Suchanow Klementyna 199;
 Swedenborg Emanuel; 152
 Szargot Maciej 35;
 Szawerna-Dyrszka Anna 56, 93;
 Szekspir William, wł. Shakespeare
 William 27, 117;
 Szelińska Józefina 52;
 Szostkiewicz Adam 16;
 Szturm de Sztrem Tadeusz 50;
 Szymczak Mieczysław 38, 177, 235;

Ś

Święch Jerzy 171;

T

Tarkowska Elżbieta 110;
 Tarnogórska Maria 38;

Tatara Marian 224;
 Tatarkiewicz Anna 18;
 Taylor-Terlecka Nina 147, 252;
 Tesson, ojciec 14;
 Thomas Luis Vincent 13, 17;
 Tiedeman Rolf 60;
 Tischner Józef 18;
 Tomalak Barbara 28, 29;
 Tomaszewski Marek 88, 197, 252;
 Trakl Georg 114;
 Tramer Anna 35;
 Tramer Maciej 56, 93, 252;
 Trznadel Jacek 86;
 Turczyn Anna 14, 58, 131;
 Turowicz Jerzy 158;
 Tuwim Julian 171, 217;
 Tynecka-Makowska Słowinia 170;

U

Uniłowski Krzysztof 38;

V

Valette, lekarz Aleksandra Wata 86;
 Venclova Tomas 13, 88, 37, 158;
 Vincenz Stanisław 35, 135, 151, 152, 154,
 162, 163, 217, 219;
 Vries Mzn. Simon Philip, de, rabin 140;

W

Wakar Krzysztof 110;
 Wańkowicz Melchior 217;
 Waryński Ludwik 15;
 Wat Aleksander, wł. Chwat Aleksander 7,
 9, 19, 20, 32, 33, 37, 42, 56, 79, 85, 87-95,
 98-106, 108, 110-121, 127, 129, 130, 135,
 138, 139, 147, 148, 152, 161, 171, 177, 180,
 246, 249, 251, 263, 265;

Wat Andrzej 86, 87;
Watowa Ola, wł. Paulina 85-87, 90, 101, 110, 111;
Weil Simone 153;
Węgrzecki Adam 17;
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 24, 35, 160, 193;
Węgrzyniakowa Anna 93, 147, 251;
Wierzyński Kazimierz 216;
Witkiewicz Stanisław Ignacy, pseud.
Witkacy 54, 79-82, 97, 129;
Wittgenstein Ludwig 11;
Wittlin Halina 125, 137;
Wittlin Józef 7, 9, 18, 20, 24, 32, 33, 42, 56, 94, 112, 125-139, 141, 142, 144, 145, 151, 154, 159-161, 187-192, 216, 217, 219, 246, 249, 263, 265;
Woźniakowski Jacek 88;
Wolicki Krzysztof 117;
Wójcik Tomasz 179;
Wójcik Włodzimierz 35, 88
Wróbel Łukasz P. 31, 46;
Wyka Kazimierz 55, 224;
Wyskiel Wojciech 56, 60, 82, 139, 153, 216;
Wysocka Mariola 70;

Y

Young Neil 248;

Z

Zach Joanna 194;
Zadura Bohdan 71;
Zaleski Marek 175;
Zaniewicki Witold 68;
Zawada Andrzej 88;
Zaworska Helena 137;
Zeler Bogdan 147, 251;
Zenon z Elei 18;
Zieliński Jan 87;
Zieniewicz Andrzej 54, 69;
Zwierzynski Leszek 35;

Ż

Żółkiewski Stefan 137;
Żurawska Jolanta 151;
Żurek Sławomir Jacek 88;



Summary

Returns into death

Returns into death begin with introductory meditation on two sentences from Gombrowicz's *Diaries* which refer to broad context of western thought on dying, and especially to the tradition of Friedrich Nietzsche and Martin Heidegger. In following five chapters I reflect upon Brunon Schulz's, Aleksander Wat's, Józef Wittlin's, Czesław Miłosz's and Witold Gombrowicz's attitude to their own death and to the death of the Other. In the end I also present a short essay on Jim Jarmush's *Dead Man*, which shows how tanatological reflection penetrates through popular culture.

The principle thesis advanced in this book is conviction based on thought of such thinkers as Heidegger, Bataille, Ricoeur, Jankélévitch, that language (discourse) of our own death is impossible and that one of the most fundamental human yearning is yearning for mastering the death, which can be seen in western culture myths (e.g. Orpheus, Dante). Schulz, Wat, Wittlin, Miłosz and Gombrowicz are polish writers who present both: attempts to transgress the above-mentioned impossibility of narration about their own death and, in their late works, yearning for overcoming the death.

Zusammenfassung

Die Wiederkehr zum Tode

Erste Teil des Buches ist Meditation über zwei Sätze aus dem *Tagebuch* von Witold Gombrowicz, die eine weite Zusammenhang abendländischen Denken über den Tod und das Sterben, besonders von aus der Überlieferung von Friedrich Nietzsche und Martin Heidegger ausgewachsen, heranziehen. In der nächsten fünf Kapiteln ist die Verhältniss zum eigenen Tod und zum Tod des Anderen in späte Dichtung von Bruno Schulz, Aleksander Wat, Józef Wittlin, Czesław Miłosz und Witold Gombrowicz betrachtet. Ganze Buch endet mit ein Versuch über ein Film von Jim Jarmusch *Dead Man*, die ein Beweiss der Unterwanderung der tanatologische Reflexion auch zum populäre Kultur ist.

Die Grundthese stammt von der Denkern wie Heidegger, Bataille, Ricoeur, Jankélévitch ab und lautet: die Sprache über die eigene Tod ist unmöglich und eine der wichtigsten Sehnsuchten ist Überwindung von Tod, was in abendländische Kultur in Mythos (z. B. Orpheus, Dante) gegenwärtig ist. Schulz, Wat, Wittlin, Miłosz und Gombrowicz sind polnische Dichter der 20. Jahrhundert, die sowohl diese Unmöglichkeit der Beschreibung eigenes Tod überwinden versucht haben, als auch in späten Werken die Sehnsucht nach Überwindung des Todes ausgedrückt haben.

Projekt okładki i szaty graficznej
Zenon Dyrszka

Copyright © 2009 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1882-0

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
[e-mail: wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wydanie I. Ark. druk. 16,50 Ark. wyd. 18,00
Przekazano do łamania w styczniu 2009 r.
Podpisano do druku w kwietniu 2009 r. Papier
offset. kl. III, 80 g

Cena 27 zł

Agencja Artystyczna PARA Zenon Dyrszka
ul. Olimpijska 11, 40-208 Katowice



Cena 27 zł



„– Plany na przyszłość? – Grób”
(*Witold Gombrowicz*)

ISSN 0208 6336